

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI

“FEDERICO II”

Dottorato di ricerca in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche

Indirizzo: Discipline storico-artistiche

XXV ciclo

Tesi di dottorato

JACOPO LAZZARI E L'ARTE DEL COMMESO MARMOREO A NAPOLI. 1600-1640.

Tutor

Prof. Tomaso Montanari

Coordinatore

Prof. Carlo Gasparri

Candidata

Sabrina Iorio

INDICE

INTRODUZIONE	5
--------------	---

CAPITOLO I

L'arte del commesso marmoreo tra Roma, Firenze e Napoli.

1. <i>La fortuna dell'arte del commesso marmoreo: i committenti, gli artisti, le fonti.</i>	11
2. <i>Origine e sviluppi dei marmi commessi tra Roma e Firenze.</i>	14
3. <i>Panoramica sull'arte del marmo a Napoli al tempo di Jacopo Lazzari: i materiali e gli artefici</i>	20
a. <i>I materiali.</i>	22
b. <i>Gli artefici.</i>	28

CAPITOLO II

I primi tempi a Napoli.

1. <i>La vita e le opere: 1601-1614.</i>	34
2. <i>Il Monumento funebre di Angelo Giustiniani nella Cattedrale di Bovino.</i>	38
3. <i>Su Dionisio di Bartolomeo, Francesco e Ottaviano Lazzari</i>	44
4. <i>Le statue del sepolcro Giustiniani: un'ipotesi per Tommaso Montani</i>	47

CAPITOLO III

Jacopo Lazzari nella chiesa dei Girolamini (1601-1640). 50

1. <i>Giovan Antonio Dosio, Dionisio di Bartolomeo e Giacomo Lazzari ai Girolamini: la definizione dei ruoli all'interno della fabbrica e il rapporto con la Congregazione napoletana.</i>	51
2. <i>Architettura e decorazione ai Girolamini: le cappelle Ruffo, Tarugi e Spadafora.</i>	54
3. <i>Le colonne.</i>	65

CAPITOLO IV

La maturità artistica. 67

1. <i>Le opere tra 1614 e 1630.</i>	68
2. <i>La cappella del Balzo nella chiesa di Santa Chiara: la "Conventio Cappelle" e un approfondimento sul mestiere di marmoraro a Napoli.</i>	70
3. <i>"L'altare di Santo Severo" nella chiesa di San Giorgio Maggiore: l'opera dimenticata</i>	77

4. <i>La Memoria di Francesco Brancia nella Cappella Carbone del Duomo di Napoli.</i>	81
---	----

5. <i>La Cappella Carafa nella chiesa dell'Annunziata, il Monumento funebre di Alessandro di Sangro nella Cappella dei Sansevero e la Cappella d'Aquino in San Domenico Maggiore: le opere svolte in società con Giovan Antonio Galluccio e nuove attribuzioni per Giovan Domenico Monterosso</i>	83
---	----

CAPITOLO V

Architettura e spazio liturgico: due cibori inediti e l'opera per l'altare maggiore della chiesa dell'Annunziata di Napoli.	89
---	----

1. <i>Il ciborio della chiesa di Sant'Angelo al Palco di Nola.</i>	91
2. <i>Il ciborio della Certosa di San Giacomo di Capri.</i>	95
3. <i>L'altare maggiore della chiesa dell'Annunziata e il sodalizio con l'architetto teatino Anselmo Cangiano.</i>	99
4. <i>Ancora sui rapporti con l'officina dei SS. Apostoli e con il Cangiano: il tabernacolo di Trinità delle Monache e la Cappella Guevara in San Domenico Maggiore</i>	104

CAPITOLO VI

Gli ultimi anni della sua attività. La società con Simone Tacca e Francesco Valentini e 'l'entrata' di Dionisio Lazzari.	108
--	-----

1. <i>Le opere nell'ambito della società.</i>	109
2. <i>La cappella Firrao nella chiesa di San Paolo Maggiore.</i>	119
3. <i>Tra Jacopo e Dionisio: riconsiderazioni sui ruoli e sulle opere. L'evoluzione stilistica di Jacopo Lazzari tra "sodezza" e "bizzarria".</i>	125

Appendice

Tavole

Bibliografia	131
--------------	-----

JACOPO LAZZARI E L'ARTE DEL COMMESO MARMOREO A NAPOLI
1600-1640

INTRODUZIONE

Il presente studio ha per oggetto l'opera che Jacopo Lazzari, marmoraro di origini fiorentine, svolse a Napoli dal 1600 al 1640. Nonostante il taglio monografico, ho inteso strutturare il mio lavoro vagliando, attraverso l'impresa di questo artista, le dinamiche che riguardarono, più in generale, l'attività degli 'artefici del marmo' del tempo, dalla definizione delle competenze che essi rivestirono nelle fabbriche, all'organizzazione delle officine e gestione dei lavori nei vari cantieri. In tal modo si è reso possibile tracciare, in maniera più compiuta, l'evoluzione tipologica, stilistica e tecnica del commesso marmoreo a Napoli nell'arco di circa mezzo secolo, abbracciando le più significative esperienze di architettura, decorazione e scultura.

Tra i principali protagonisti della scena artistica napoletana della prima metà del Seicento, Jacopo Lazzari fu a capo di una delle più fiorenti officine marmorare della città. La sua opera – elegante sintesi tra architettura e decorazione – fu proseguita dal figlio Dionisio, noto architetto e marmoraro attivo fino all'ultimo decennio del XVII secolo. Il proposito iniziale era effettivamente quello di estendere l'indagine anche all'opera di Dionisio, realizzando così uno studio completo sull'officina dei Lazzari. Tuttavia, già i primissimi risultati della mia ricerca avevano evidenziato l'assoluta necessità di separare – differentemente da quanto fatto negli studi fino ad oggi – queste due personalità artistiche, le quali realizzarono percorsi autonomi e indipendenti, rappresentando due momenti ben distinti dell'arte marmorea napoletana: Jacopo Lazzari fu protagonista della sua prima stagione, contribuendo pertanto alla fioritura del commesso e, soprattutto, agli sviluppi di quest'arte in direzione di un linguaggio specificamente napoletano.

Al tema che si intende affrontare è utile premettere qualche notizia sulla assai scarsa e sostanzialmente tarda fortuna critica di questo artista. In generale, le antiche fonti biografiche e periegetiche solo in rari casi si interessarono di individuare gli artefici delle grandi imprese di decorazione marmorea. Bernardo De Dominici *in primis* affrontò l'argomento esclusivamente in riferimento all'opera di Cosimo Fanzago all'interno della Certosa di San Martino, indicando come "questi marmi, così artificiosamente commessi, furono i primi ad essere veduti lavorare in tal sorta". Il noto biografo non dedicò una *Vita* anche a Jacopo Lazzari, ma scrivendo bensì di Dionisio tenne conto soltanto della sua attività di architetto, tralasciando quella di decoratore.

La più antica testimonianza letteraria su Jacopo si ritrova nelle *Notitie* del canonico Carlo Celano del 1692, dove il marmoraro fiorentino veniva designato come autore del progetto e della messa in opera di tre cappelle nella chiesa dei Girolamini, quali quelle della Natività, di San Filippo Neri e

dell'Epifania.¹ In quell'occasione, il Celano forniva anche un'importante indicazione biografica, accennando al soggiorno romano che aveva preceduto il definitivo trasferimento a Napoli dell'artista, notizia che trova fondamento anche a livello documentario.

In seguito la sua opera sarebbe caduta nell'oblio generale, e del Lazzari si sarebbe tornati a scrivere soltanto alla fine del XIX secolo. In questo periodo, infatti, l'incessante ricerca sui documenti conservati nei vari archivi, condotta "dai cultori delle patrie memorie"² che si raccolsero intorno alla Società Storica Napoletana (poi detta Società Napoletana di Storia Patria) e alle sue principali riviste, "Archivio Storico delle Province Napoletane" e "Napoli Nobilissima", portò alla luce molti dei protagonisti della scena artistica partenopea del XVII secolo, tra cui il nostro artefice.

Nel 1897 Giuseppe Ceci pubblicò un articolo sulla *Corporazione degli scultori di marmi e marmorari*, istituita a Napoli nel 1618; Jacopo Lazzari ne fu il primo Console insieme ai marmorari Giovan Antonio Galluccio e Costantino Marasi, e allo scultore Francesco Cassano.³ Lo studio del Ceci forniva così le prime informazioni relative all'attività dei marmorari a Napoli e all'organizzazione del loro lavoro. Nel 1901 Eustachio Rogadeo, rinvenendo un incartamento del 1636 riguardante un processo indetto dalla Corporazione contro il Marasi, forniva altre indicazioni sulla biografia e sull'opera del Lazzari, con riferimento al suo intervento nella Cappella Carafa all'Annunziata di Napoli;⁴ solo l'anno seguente, Vittorio Spinazzola rendeva invece nota la sua opera all'interno della Certosa di San Martino, che si svolse in collaborazione con il fiorentino Felice de Felice.⁵ L'ancora scarsa attività del marmoraro venne poi ampiamente infoltita attraverso alcune notizie tratte dalle polizze bancali che il D'Addosio pubblicava, a partire dal 1912, nella raccolta dell'"Archivio Storico per le Province Napoletane": da questi significativi contributi sappiamo che Jacopo fu l'artefice degli altari maggiori delle chiese dell'Annunziata e di San Giorgio Maggiore, di alcuni monumenti funebri destinati a Napoli e alla provincia del viceregno, e che eseguì una cappella in Sant'Anna dei Lombardi e lavori vari nella chiesa della Sapienza.⁶ Dall'Archivio Storico del Banco di Napoli vennero estratti nuovi, interessanti documenti, pubblicati in alcuni numeri della rivista "Rassegna Economica" tra 1940 e 1941, che rendevano noti i suoi

¹ Carlo Celano, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri date dal canonico Carlo Celano napoletano, divise in dieci giornate*. Napoli, 1692, II, ed. digitale a cura di Stefano De Mieri e Federica De Rosa (2009) PDF pubblicato on-line sul sito della Fondazione Memofonte (www.memofonte.it).

² Oreste Ferrari, *I grandi momenti della scultura e della decorazione plastica*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte - Museo Pignatelli, 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985 1984-1985), a cura di Ermanno Bellucci, 2 voll., Napoli 1984, vol II, p. 142.

³ Giuseppe Ceci, *La corporazione degli Scultori e Marmorari*, in "Napoli Nobilissima", 1897 pp. 124-126.

⁴ Eustachio Rogadeo, *Nell'Arte del Marmo*, in "Napoli Nobilissima" 1901, pp. 91-93.

⁵ Vittorio Spinazzola, *La Certosa di San Martino in Napoli*, in "Napoli Nobilissima", 1902, p. 202

⁶ Giovan Battista D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane", 1914, pp. 858-859; Id., 1915, pp. 359-360.

interventi relativi alla cripta del Duomo di Gaeta e alle cappelle dei Del Balzo in Santa Chiara, dei D'Aquino e dei Guevara in San Domenico Maggiore, e di Tarugio Tarugi ai Girolamini.⁷

Va detto che la messe di documenti pubblicata in questi anni restava ancora – come resta, in parte, tutt'oggi – da valorizzare criticamente.

Fu principalmente attraverso due apporti di Ulisse Prota Giurleo e Franco Strazzullo, entrambi editi nel 1957 sulla rivista "Il Fuidoro", che si tentò di mettere a punto un primo e più completo percorso artistico sul marmoraro fiorentino. Il Prota Giurleo, in particolare, in un articolo dal titolo *Lazare veni foras*, fu il primo a dedicare uno studio specifico alla bottega dei Lazzari e a scrivere con senso critico di Jacopo, "degnissimo artista, che in architettura rappresentò a Napoli [...] la corrente fiorentina, come nella scultura Michelangelo Naccherino e Pietro Bernini, e nella pittura Giovanni Balducci".⁸ In questo suo contributo furono pubblicati due documenti di primaria importanza: le *Sponsorum depositiones* del 1613, che costituiscono tutt'oggi la più antica testimonianza documentaria sulla biografia del Lazzari *senior* – dalla quale si apprendono l'anno di nascita, la durata del soggiorno romano e l'anno di arrivo a Napoli – e un atto notarile del 1640, in cui si ufficializzava la sua attività in società con i marmorari Simone Tacca e Francesco Valentini in numerose fabbriche e monumenti di Napoli e del vicereame.⁹ Il Prota Giurleo, inoltre, metteva per la prima volta a fuoco il suo rapporto di collaborazione e amicizia con l'architetto fiorentino Dionisio di Bartolomeo Nencioni, suo testimone di nozze e padrino del figlio, che si chiamò Dionisio in suo onore. Progressivamente la figura di Jacopo usciva dall'ombra, e lo Strazzullo realizzò una prima ricognizione generale della sua opera, scrivendo una breve scheda tecnica sulla base dei dati emersi dagli archivi fino a quel momento.¹⁰

A partire dagli anni sessanta del secolo scorso, l'oratoriano Mario Borrelli, setacciando l'archivio dei Girolamini, trasse notevoli informazioni sull'impresa dei vari "artefici maggiori e minori" all'interno della chiesa dell'Oratorio di Napoli.¹¹ La sua ricerca ha dimostrato il ruolo preminente che Jacopo rivestì in questa fabbrica, sul cui fronte si impegnò costantemente dal tempo del suo arrivo in città, nel 1600, fino alla morte, avvenuta nel 1640, mettendo a fuoco anche aspetti relativi alla vita del marmoraro e ai suoi rapporti con Dionisio di Bartolomeo (soprintendente ai lavori nella chiesa dei Girolamini durante la sua attività) e con i padri oratoriani.

Fin qui i contributi sull'artista avevano avuto un carattere prettamente documentario, mentre un primo inquadramento sul piano stilistico e formale della sua opera si ebbe grazie a Renato Ruotolo,

⁷ Documenti estratti dall'Archivio storico del Banco di Napoli, in "Rassegna economica" 1941, pp. 232-233.

⁸ Ulisse Prota Giurleo, *Lazare Veni Foras*, in "Il Fuidoro" 1957, pp. 90-95.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Franco Strazzullo, *Schede per Giuliano Finelli, G. Mencaglia e G. e D. Lazzari*, in "Il Fuidoro" 1957, pp. 142-150.

¹¹ Mario Borrelli, *Contributo alla storia degli artefici maggiori e minori della mole girolimiana*, in "Lo Scugnizzo", 5 voll., 1966-1968.

che nel 1974 scrisse un articolo in cui si affrontava, più in generale, il discorso sull'evoluzione della decorazione a tarsia marmorea da un ornato geometrico e astratto d'età tardomanierista, di stampo toscano-romano, al naturalismo e decorativismo di matrice fanzaghiana di metà Seicento.¹² Il Ruotolo definì per la prima volta il carattere delle decorazioni marmoree del Lazzari, le quali “si stacca[va]no dalla matrice toscana, pur conservandone alcune forme, per accostarsi al gusto napoletano per il fastoso e il sovraccarico, preannunciando le fortune del commesso barocco”.¹³

La mostra *Civiltà del Seicento a Napoli* del 1984-1985 ha per la prima volta restituito un valore storico all'arte marmorea napoletana dell'epoca e ai suoi numerosi artefici. Nell'ampia sezione dedicata alla scultura, che ha trovato trattazione nelle accurate schede del catalogo e nel saggio introduttivo di Oreste Ferrari, sono confluite anche le più valide esperienze di decorazione.¹⁴ In quell'occasione Patrizia di Maggio scrisse una prima scheda sulla biografia e sull'opera di Jacopo;¹⁵ a questo studio seguì un articolo sull'officina dei Lazzari pubblicato nella rivista “Storia dell'Arte” dal quale, tuttavia, ne usciva meglio definita la personalità di Dionisio.¹⁶ Questi contributi costituiscono fino ad oggi l'unico tentativo di lettura complessiva del percorso dell'artista fiorentino. La studiosa individuava nel binomio Jacopo - Dionisio le diverse sorti della decorazione marmorea del Seicento: da una parte il padre, con una produzione “ancora interna alla sensibilità di fine Cinquecento, sia nella tendenza a riutilizzarne pedissequamente il sintetico repertorio ornamentale, che nell'incapacità di creare prototipi nuovi”, dall'altra il figlio, il quale fu in grado di “creare modelli decorativi che concorsero alla definizione di un gusto artistico peculiare della Napoli barocca”.¹⁷

In seguito, soltanto sporadici ritrovamenti documentari – riconducibili, per altro, alle ricerche condotte sulle varie fabbriche e monumenti – hanno fornito l'occasione per scrivere ancora sul nostro artefice, senza però mai inquadrare la sua arte in un discorso anche critico. I più significativi contributi si devono ad Eduardo Nappi, che conducendo le sue indagini sui documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli, ha fornito, negli anni, documenti attestanti l'opera di Jacopo Lazzari al servizio del monastero della Sapienza,¹⁸ dei frati cappuccini del convento di Sant'Eframo Nuovo,¹⁹ e più recentemente, della sua attività all'interno della Cappella dei Sansevero.²⁰

¹² Renato Ruotolo, *La decorazione in commesso e in tarsia a Napoli nel periodo tardo manierista*, in “Antichità viva”, 1974, pp.48-58

¹³ *Ivi*, p. 55.

¹⁴ Oreste Ferrari, *I grandi momenti della scultura e della decorazione plastica*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, Catalogo della mostra a cura di Ermanno Bellucci (Napoli, Museo di Capodimonte - Museo Pignatelli, 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985), 2 voll., Napoli 1984, II, pp. 139-150.

¹⁵ Patrizia di Maggio, *Jacopo Lazzari*, in *Napoli 1984-1985*, schede di catalogo 4.36 - 4.38, II, pp. 201-207

¹⁶ Patrizia Di Maggio, *Elementi toscani nella cultura decorativa napoletana del Seicento*, in “Storia dell'arte”, 1985, pp. 133-139.

¹⁷ *Ivi*, p. 139.

¹⁸ Eduardo Nappi, *Le chiese di Giovan Giacomo Conforto (dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli)*, in “Ricerche sul Seicento napoletano”, 1988 pp. 113-127.

Nuove opere si sono aggiunte al catalogo del Lazzari non solo su base documentaria, ma anche attraverso attribuzioni. Nel 2008 Ida Maietta gli assegnava, per assonanza stilistica con la sua produzione, il monumentale ciborio a tempietto che, recuperato dal succorpo dell'Annunziata di Napoli, si è ritenuto che provenisse dal primitivo altare della chiesa, distrutto in un incendio nel 1757, alla cui realizzazione aveva contribuito anche il Lazzari.²¹ Recentemente anche Mimma Pasculli Ferrara ha proposto di attribuirgli, sempre su base stilistica, il decoro in commesso marmoreo del monumento dei re angioini Carlo I, Clemenza d'Asburgo e Carlo Martello, realizzato da Domenico Fontana e posto sulla controfacciata della cattedrale dell'Assunta di Napoli: questa parte del paramento, infatti, stando al parere della studiosa, si confronterebbe bene con l'ornamentazione marmorea della cappella del Balzo nella chiesa di Santa Chiara.²²

In generale, va riconosciuto che a fronte di un crescente interesse per l'arte del Seicento napoletano nelle sue manifestazioni più esplicite — ovvero pittura, scultura e architettura — non esiste un quadro d'insieme criticamente aggiornato sulla decorazione a commesso marmoreo di quel periodo. Come si è visto, anche l'opera del Lazzari, nonostante i vari contributi (per lo più di natura documentaria), manca di uno studio sistematico, e dal desiderio di colmare questa lacuna è nata la mia ricerca.

Partendo da questi apporti e conducendo nuove indagini negli archivi, ho ricostruito la variegata trama di rapporti tra Jacopo e i marmorari, gli scultori, i fonditori e gli architetti attivi a Napoli al tempo della sua attività. In particolare, le indagini svolte presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli si sono rivelate molto utili a tale scopo, poiché i lavori di marmi, essendo molto dispendiosi, coinvolgevano in operazioni bancarie più personalità tra mercanti, marmorari e varie maestranze implicate ai lavori in un cantiere. Questo approccio metodologico ha permesso di aggiungere nuove opere al *corpus* dell'artista e di chiarire meccanismi afferenti più specificamente alla sua attività, dalla versatilità del ruolo che ricoprì nelle diverse fabbriche — il Lazzari fu, a seconda dei casi, scalpellino, marmoraro capomastro, architetto — alle società di lavoro che strinse al fine di gestire più incarichi contemporaneamente. Oltre alle opere che si sono potute assegnare al nostro artefice sulla base dei nuovi documenti, diverse altre si sono attribuite grazie ad un'indagine sullo stile. Infatti, un'attenta ricognizione sul territorio dei lavori in commesso marmoreo mi ha fornito gli strumenti necessari a comprendere il linguaggio di quest'arte e tracciarne più compiutamente

¹⁹ Eduardo Nappi, *La chiesa di Sant'Eframo Vecchio in Napoli*, in "Studi e ricerche francescane", 1990, pp.117-184.

²⁰ Eduardo Nappi, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli, 2010.

²¹ Ida Maietta, *Ritorna nel tempio della memoria la chiesa della Santissima Annunziata*, in "Incontri Napoletani" (2008), Napoli 2009, pp. 111-116.

²² Mimma Pasculli Ferrara, *Domenico e Giulio Cesare Fontana: monumenti sepolcrali nel duomo e nella chiesa di Monteoliveto di Napoli*, in *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di Maurizio Fagiolo, Giuseppe Bonaccorso, Roma 2009, pp. 97-109.

l'evoluzione tipologica, stilistica e formale. Pertanto, è stato possibile riconsiderare la produzione del Lazzari nell'ottica di uno sviluppo stilistico mai riconosciuto prima d'ora all'artista, dato che gli studi moderni hanno relegato la sua opera esclusivamente ad un gusto di matrice tosco-romana per la tarsia marmorea a carattere geometrico e astratto, senza mai riconoscergli quell'apertura ad un ornato naturalistico che caratterizzò i suoi lavori già a partire dal terzo decennio del secolo.

In conclusione, il proposito della ricerca è stato quello di offrire la prima lettura complessiva dell'opera di Jacopo Lazzari, definendone più compiutamente il ruolo ricoperto nelle varie fabbriche non solo come decoratore, ma sempre più come autore dei progetti e responsabile del coordinamento degli interventi da parte di scalpellini, stuccatori e scultori. La messe di dati di cui ora si dispone offre maggiori elementi per la comprensione del funzionamento dei grandi cantieri barocchi e delle officine di marmorari. Capire questi meccanismi può aiutare a risolvere, per via indiretta, problemi relativi alle altre arti e manifatture dell'epoca, e in particolare l'oreficeria e la scultura in stucco e in pietra.

CAPITOLO

I

L'ARTE DEL COMMESSO MARMOREO NELLA PRIMA METÀ DEL SEICENTO TRA ROMA, FIRENZE E NAPOLI.

1. *La fortuna dell'arte del commesso marmoreo: i committenti, gli artisti, le fonti.*

Una storia vera e propria della decorazione a commesso a Napoli tra XVI e XVII secolo non è ancora stata scritta, forse perché per molto tempo essa è stata considerata un'arte di secondario interesse. Eppure quando ci si inoltra nello studio delle committenze e degli artefici delle decorazioni a tarsia marmorea tra Firenze, Roma e Napoli – vale a dire alcuni dei principali centri di sviluppo di quest'arte –, appare evidente che questi manufatti suscitarono un interesse non minore di quello destato dalle arti di maggiore fortuna critica.

I granduchi a Firenze, i papi e i cardinali a Roma e la nobiltà feudale napoletana, ma anche, più in generale, gli ordini religiosi nati dalla Controriforma, scelsero questo sistema decorativo per magnificare le architetture di cui si facevano patrocinatori. Le ragioni di questo orientamento devono essere ricercate sicuramente nella diffusione di un particolare gusto per il disegno e per l'artificio tecnico (tipici dell'arte della 'maniera'), tanto quanto nella propensione all'*horror vacui*, comune anche alla cultura 'barocca'.²³ Ma anche motivi di senso pratico, e perfino ideologico, sono alla base della fortuna dell'arte del commesso marmoreo. Nel primo caso, vale la pena di sottolineare l'assunto secondo cui il prodotto lapideo risulta vincente nella prova più importante, quella del tempo: la volontà di realizzare una decorazione policroma che reggesse più a lungo ai danni dell'umidità dovette condizionare un orientamento in tal senso. Questa considerazione si ritrova già nel 1567 in Vincenzio Danti, il quale scriveva che “il fine principale di tutte le pietre è propriamente l'essere dure e colorite: dure perch'elle siano permanenti, e colorite perché si riconosca l'una sorte dell'altra [...]. Perciocché i colori portano con esso vaghezza, e le durezza il lustro, ovvero risplendenza”.²⁴ Negli stessi anni anche Giorgio Vasari, nell'*Introduzione* all'arte della pittura all'interno del proemio delle *Vite*, dedicando il capitolo XXX alle *Istorie* e [...] *figure che si fanno di commesso ne' pavimenti ad imitazione delle cose di chiaro e scuro*,²⁵ sottolinea come questa pratica manifestava il “desiderio ardentissimo di volere che e' resti nel mondo a chi verrà dopo, se pure si spegnessero l'altre spezie della pittura, un lume che tenga accesa la memoria de'

²³ Filippo Tuena, *I marmi commessi nel tardo rinascimento romano*, in *Marmi antichi*, a cura di Gabriele Borghini, Roma, 1997, p. 83.

²⁴ Vincenzio Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni*, Firenze, 1567, in “Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma” a cura di Paola Barocchi, Bari 1960-1962.

²⁵ Con riferimento alla “pittura di pietra” realizzata da Domenico Beccafumi nel pavimento del Duomo di Siena.

pittori moderni”.²⁶ E indicative al riguardo sono le parole usate da Raffaello Borghini ne *Il Riposo* in cui, affrontando il discorso intorno alla ‘disputa delle arti’, sulla presunta superiorità della scultura per la garanzia che essa offriva, rispetto alla pittura, di una maggiore durata nel tempo grazie alla “durezza della materia”, egli afferma come d’altro canto anche i pittori potevano raggiungere lo stesso risultato nel fare “delle pitture, che non meno dalle ingiurie del tempo si difendono, che le statue, come le pitture nel marmo et i mosaici, di cui se ne veggono in Roma non meno antichi che qualsivoglia statua, e di nobiltà di materia non inferiori all’opere di scultura”.²⁷ Era idea diffusa, di conseguenza, che i marmi potessero assolvere la ricerca di policromia che, fino ad un certo momento, s’era creduta appannaggio solo della pittura.

Ma il desiderio di realizzare un qualcosa *sub specie aeternitatis* dipenderebbe altresì da una precisa scelta ideologica dei committenti. La resistenza del marmo, infatti, era garanzia di una conservazione perpetua della memoria, e il pregio di quel materiale – che aumentava, per altro, attraverso un consueto accostamento di pietre dure, materiali rari e preziosi (come la madreperla) e di inserti metallici – nonché il dialogo con il mondo antico che lo caratterizzava, contribuiva ad aumentare il prestigio e l’*auctoritas* di coloro i quali ricorrevano al suo utilizzo.

Un ruolo di primo piano nella diffusione del gusto per la tarsia marmorea fu giocato dagli ordini religiosi, i quali individuaron nella sontuosità di questi lavori uno strumento di propaganda e di persuasione dei fedeli. Nel clima della Controriforma, dovendo rispondere all’attacco sferrato da Lutero contro l’arte e l’architettura religiosa, la Chiesa riprendeva le antiche argomentazioni relative all’uso della materia per avvicinare l’uomo a Dio.

Già nel XII secolo, infatti, l’abate Suger aveva sostenuto che la magnificenza dell’edificio religioso era funzionale alla necessità di elevare lo spirito alle cose immateriali mediante la materia.²⁸ Così, nel 1570 Joannis Molani indicava come la chiesa, in quanto immagine del cielo sulla terra, andasse adornata di ciò che v’è di più prezioso.²⁹ Allo stesso modo, Carlo Borromeo chiarisce già nell’introduzione delle sue *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* il concetto per cui, laddove era possibile, le fabbriche religiose dovevano essere ricche in marmi e oggetti preziosi come contributo dell’uomo a Dio.³⁰

²⁶ Giorgio Vasari, *Vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze 1568, ed. digitale a cura di R. Bettarini e P. Barocchi (marzo 2006) PDF pubblicato on-line sul sito della Fondazione Memofonte (www.memofonte.it), p. 46.

²⁷ Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Firenze 1584, ed. 1730. pp. 26-27.

²⁸ Erwin Panofsky, *Il significato delle arti visive*, Torino 1962, pp. 107-145.

²⁹ Ioannis Molani, *De picturis et imaginibus sacris, liber unus, tractans de vitandis circa eas abusibus, et de eaurundem significationibus*, Lovanio, 1570, pp. 65-66.

³⁰ Carlo Borromeo, *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae, libri II, Caroli S. R. E. Cardinalis tituli S. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali decreto editi ad provinciae Mediolanensis usum*, Milano 1577, ed. digitale a cura di P. Barocchi, (febbraio 2008), PDF pubblicato on-line sul sito della Fondazione Memofonte (www.memofonte.it), s.n.p.

Infine, anche la storia degli artefici delle tarsie marmoree indica quanto quest'arte fosse considerata di non secondario livello. A partire dalla metà del XVI secolo, quindi al tempo degli 'esordi' del commesso marmoreo in età moderna, a Roma quest'arte fu provvigione principalmente di architetti, sottili indagatori delle antichità romane, come nel caso di Jacopo Barozzi da Vignola, Domenico Fontana e Giovan Antonio Dosio che fornirono disegni per apparati architettonici in marmi policromi, ma anche per piani e tavolini in tarsia. A Firenze, invece, dove le manifatture granducali di marmi e pietre dure ebbero all'epoca di Ferdinando I (1587-1609) un'organizzazione di Stato con la *Galleria dei lavori*, erano spesso anche i pittori a fornire disegni per le tarsie litiche, a cominciare da Giorgio Vasari per proseguire, con l'avvio dei lavori per la Cappella dei Principi, con Ludovico Cigoli, Jacopo Ligozzi e Bernardino Poccetti.³¹ Nel corso del Seicento, l'arte del commesso ebbe sviluppi significativi soprattutto a Napoli –a Roma passò in secondo piano già nel secondo decennio del secolo, poiché l'arte barocca aveva posto l'accento sulla scultura, e quindi sulla tridimensionalità, e a Firenze ebbe un'evoluzione autonoma, per non dire isolata, tale da non condizionare gli sviluppi di quest'arte in altri centri, né da recepirne gli influssi esterni–³² e molti degli artisti attivi in città con la qualifica di marmorari, provenienti per lo più dalla Toscana e dalla Lombardia, sarebbero stati individuati più volte, attraverso fonti e documenti, responsabili tanto del disegno, quanto della messa in opera dei decori in marmi mischi ad uso principalmente di rivestimenti architettonici.

L'indagine sulle fonti che hanno mostrato un interesse verso l'arte della tarsia in marmi policromi ci porta in un primo momento a Firenze. Qui, l'interesse dei Medici per la materia avrebbe reso questa un'arte di immediata fortuna critica. Nel già citato proemio delle sue *Vite*, Giorgio Vasari dedica il primo capitolo dell'*Introduzione* all'arte dell'architettura alle “diverse pietre che servono agl'architetti per gl'ornamenti”,³³ dove prende a descrivere alcuni marmi, la loro provenienza e il loro impiego in architettura o scultura; nel secondo capitolo l'aretino, entrando specificamente nel merito tecnico della questione, spiega il “lavoro di quadro” semplice o intagliato, e cioè della messa in posa delle pietre “quando esse si lavorano per la fabbrica”.³⁴ La definizione di questo tipo di opera all'interno del vasto trattato vasariano è senza dubbio un segnale dell'attenzione che si pose, a partire da un certo momento, sull'attività dei marmorari e degli architetti ornamentisti.

Ancora a Firenze nel 1597 fu scritto il primo trattato destinato “all'onorati ed industriosi fiorentini ed a tutti quelli che si dilettono delle belle ed utili pietre”, e cioè l'*Istoria delle pietre* del frate

³¹ Annamaria Giusti, *Da Roma a Firenze: gli esordi del commesso rinascimentale*, in *Eternità e nobiltà di materia. Itinerario artistico fra le pietre dure policrome*, a cura di Annamaria Giusti, Firenze 2003, pp. 197-198.

³² Alvar Gonzáles Palacios, *Itinerario da Roma a Firenze*, in *Splendori di pietre dure: l'arte di corte nella Firenze dei Granduchi*, Catalogo della mostra a cura di Annamaria Giusti, Palazzo Pitti, 21 dicembre 1988-30 aprile 1989, Firenze, 1988, p. 44.

³³ G. Vasari, *op. cit.*, p. 9.

³⁴ *Ibidem*.

domenicano Agostino del Riccio. Lo scritto prende in rassegna i marmi che trovavano utilizzo in architettura, tracciandone la breve storia e indicando i luoghi celebri delle varie città, e di Firenze in particolare, in cui essi potevano ammirarsi. Nonostante il suo libro venisse dedicato anche a coloro i quali si avvicinavano all' "industria" delle pietre, in un solo caso il del Riccio si sofferma anche sugli artefici, prendendo a parlare del "non mai lodato abbastanza maestro Giulio Fiorentino", autore di molti tavoli in commesso marmoreo,³⁵ da identificare con Giulio Balsimelli il quale realizzò l'altare della Cappella Niccolini in Santa Croce su disegno di Giovan Antonio Dosio.³⁶ L'operazione di Agostino del Riccio rientra sicuramente nel fervente clima artistico e sperimentale della corte medicea, che come detto toccò l'apice con Ferdinando I.

Quest'opera resta, comunque, un caso isolato nella letteratura artistica, poiché da quel momento in poi la materia dei marmi e delle pietre dure avrebbe avuto una trattazione non più in termini artistici, quanto piuttosto scientifici e naturalistici.³⁷ I decori in commesso marmoreo, pur costituendo un tratto caratteristico dei monumenti e delle architetture tra XVI e XVII secolo, non avrebbero destato che un'attenzione marginale nella periegetica, con la conseguenza che gli artefici di queste opere non vennero mai esplicitamente individuati, se non in rari casi.

L'estetica neoclassica imponeva un nuovo gusto nelle arti, e il superamento dell'estrosità del linguaggio 'barocco' comportò un declassamento anche dei rivestimenti a tarsie litiche usati nell'architettura del tempo. Più tardi, anche l'altare sei-settecentesco fu oggetto di esplicito scherno: Quatremère De Quincy deprecò "tutte quelle ridicole decorazioni che sino al presente hanno servito di ornamento ai nostri altari; decorazioni infrascate di colonne poste fuor di luogo, di nicchie, di frontoni, di cartocci, di statue, di piedistalli gettati qua e colà senz'ordine e senza disegno; decorazioni che ben lungi da formare un tutto con l'architettura della chiesa, non servono che a mascherarla, a guastarla, a sformarla e ad introdurvi la confusione e il disordine".³⁸ Le conseguenze di tali giudizi estetici furono deleterie: molti monumenti con le spoliazioni barocche andarono dispersi o distrutti perché non rispondenti al dominante gusto neoclassico.

2. Tra Roma e Firenze: origine e sviluppi del commesso marmoreo.

Fu Roma il centro propulsore di quest'arte: qui, in pieno Cinquecento, nell'ambito di una più generale riscoperta delle antichità classiche, si guardò con un nuovo interesse alla tecnica *dell'opus*

³⁵ Agostino del Riccio, *Istoria delle Pietre*, Firenze 1597, ed. digitale a cura di P. Barocchi, L. Berretti, A. Cecconi con la collaborazione di C. Brunetti, PDF pubblicato *on line* sul sito della Fondazione Memofonte (www.memofonte.it), p.87r.

³⁶ A. Giusti, *op. cit.* 2003, p. 203.

³⁷ Si citano in tal senso alcune opere letterarie scritte a partire dal XVIII secolo, quali *Della storia naturale delle gemme, delle pietre e di tutti minerali* dell'erudito Giacinto Gimma, del 1730, o le *Notizie storiche sull'origine e progressi dei lavori di commesso in pietre dure* di Antonio Zobi, del 1841.

³⁸ Quatremère De Quincy, *Dizionario storico di Architettura*, 1842-44, I, p. 102, in: Rita Venturini, *I colori del Sacro. Tarsie di marmi e pietre dure negli altari dell'alto mantovano 1680-1750*, Castel Goffredo, 1997, p. 6.

sectile, tipo di mosaico a tema decorativo o figurale composto con sezioni irregolari di pietre policrome di cui alcuni recenti ritrovamenti avevano restituito esempi splendidi, dalle sofisticate tarsie della Basilica di Giunio Basso ai tanti altri pavimenti rinvenuti negli scavi in più larga copia.³⁹ Non che prima del XVI secolo lavori analoghi non se ne facessero: l'antica pratica sopravvisse, in un certo senso, nella tradizione cosmatesca del Medioevo fino alla metà del XV secolo, ma in quel caso si sarebbe trattato di un riuso casuale, acritico, dei materiali di scavo che continuamente venivano in superficie, cosa ben diversa dalla consapevolezza del recupero che se ne fece in età moderna.⁴⁰ Chiaramente non solo la tecnica, ma anche le forme dei rivestimenti lapidei a sezioni usati in architettura a Roma furono intenzionalmente mutate dai modelli antichi.⁴¹ Infatti, mentre in altri centri di produzione, come Firenze, Napoli e la Sicilia, venne sempre data importanza ad un tipo di commesso che facendo uso di piccoli frammenti raggiunse risultati di incredibile virtuosismo, nell'Urbe si sviluppò una sorta di costante stilistica dove l'intarsio fungeva da cornice o montatura di lastre di grandi dimensioni, più facilmente reperibili in città: si trattava cioè di un repertorio ornamentale certamente più congeniale al classicismo architettonico di tardo Cinquecento.⁴² Il legame diretto con l'antico investiva quest'arte di prestigio e di nobiltà, e anche il valore intrinseco del marmo, il suo pregio e la sua rarità, erano di certo funzionali alla comunicazione di un messaggio di grandezza e magnificenza, per non parlare poi della durevolezza del materiale che, usato come ornamento di dimore gentilizie, ma soprattutto di tombe e cappelle, forniva così la garanzia di una conservazione perpetua della memoria. E non a caso a Roma l'uso dei marmi colorati in architettura fu provvigione in primo luogo di alcuni papi, quali Gregorio XIII, Sisto V, Clemente VIII e Paolo V, quindi di alcune famiglie che, come i Caetani, erano spinte da un certo fervore antiquario.⁴³ In realtà già con Giulio III si realizzarono opere di questo tipo: il ninfeo di Villa Giulia è uno tra i primi esempi attestati di architettura in tarsie litiche, e il fiorentino Bartolomeo Ammannati, attivo in questo cantiere, ricorda in una lettera scritta nel 1555 che nella dimora pontificia erano presenti grandi piani di tavolo di "marmi [...] con fregio intorno di vari misti".⁴⁴ A tale riguardo, va detto che questi sontuosi tavoli lapidei si affermarono subito come arredo ricercatissimo dai colti e facoltosi committenti del tempo, per cui, almeno alle origini, l'arte di decorare in commesso di marmi e pietre dure gli ambienti architettonici camminò di pari passo con l'usanza di commettere piani di tavolo e oggetti destinati alle collezioni private.

³⁹ A. Giusti, *op. cit.*, 2003, p. 198.

⁴⁰ F. Tuena, *op. cit.*, p. 81.

⁴¹ A. Giusti, *op. cit.*, 2003, p. 198.

⁴² F. Tuena, *op. cit.*, p. 81.

⁴³ Per la cappella Caetani cfr. in ultimo: Laura Gori, *La cappella Caetani*, in *Scultura a Roma nella seconda metà del Cinquecento. Protagonisti e problemi*, a cura di W. Cupperi, G. Extermann, G. Ioele, Roma 2012, pp. 264-285.

⁴⁴ A. Giusti, *op. cit.*, 2003, p. 198.

Fra i primi esempi è da annoverare il celebre tavolo Farnese oggi al Metropolitan Museum di New York, realizzato su disegno del Vignola e acquistato dal cardinale Alessandro Farnese nel 1562.⁴⁵ A commissionare e possedere manufatti di questo tipo furono ancora il cardinale Giovanni Ricci, i vescovi Gerolamo Garimberto e Sebastiano Galtiero, cosicché dovremmo credere che ogni rilevante collezione romana avesse almeno un piano di marmo intarsiato.⁴⁶ Esattamente negli stessi anni, anche Cosimo I de' Medici si affacciava a questo nuovo interesse: dal 1553 è registrato nell'inventario di Palazzo Vecchio un "tavolo quadro commessovi di più sorte pietre", e nel 1561, probabilmente in seguito ad un viaggio a Roma, il granduca commissionava al Vasari di realizzare il disegno per uno dei primi tavolini fatti realizzare a Firenze, eseguito da Bernardino di Porfirio da Leccio.⁴⁷ E mentre i fiorentini si specializzavano in questa manifattura organizzandosi intorno alle officine di Palazzo Vecchio, i Medici continuavano a richiedere la presenza in città di maestranze romane, come nel caso di Giovanni Minardi, detto il Franciosino, abile committitore già attivo per il cardinale Ricci quando nel 1568 Francesco I lo chiamò a Firenze per l'esecuzione di un tavolo in commesso da mettere in competizione con quello disegnato da Vasari per il suo predecessore.⁴⁸ Per tutta la metà del secolo i rapporti tra Roma e Firenze furono davvero fittissimi, e non solo in materia di collezionismo di marmi antichi:⁴⁹ anche la presenza dell'architetto fiorentino Giovanni Antonio Dosio nell'Urbe fu determinante, poiché al suo ritorno nella città granducale dimostrò di aver assorbito la tradizione romana dei marmi policromi nei progetti per le cappelle Gaddi (1576-78) e Niccolini (1585-89), rispettivamente in Santa Maria Novella e in Santa Croce.

Anche l'opera nella Sala Regia in Vaticano, una delle prime committenze papali in cui vennero utilizzati rivestimenti marmorei ad intarsio, documenta l'esistenza di queste relazioni. Al registro inferiore delle pareti si lavorò al tempo di Pio IV con una sequenza di pannelli rettangolari di marmi archeologici bordati da una cornice con ampie partiture di ovati e pelte di richiamo classicheggiante, profilate da marmo bianco. Artefici dell'opera furono appunto due toscani, Francesco di Barone e Ludovico da Fiesole.⁵⁰

Venendo alle committenze papali, sotto i pontificati di Gregorio XIII Boncompagni (1572-85) e Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605) nella basilica di San Pietro furono costruite due cappelle, l'una speculare all'altra, dall'architetto Giacomo della Porta, entrambe decorate con tarsie marmoree che si differenziarono stilisticamente solo per il particolare delle modanature in marmo

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ F. Tuena, *op. cit.* p. 88.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ F. Tuena, *op.cit.*, p. 82

⁵⁰ A. Giusti, *op. cit.* 2003, p. 201.

bianco intorno alle lastre di pietre policrome che, se nella Gregoriana sono a filo, nella Clementina vengono rese plasticamente con un piccolo sguscio.

Nel 1585 il papa Sisto V Peretti (1585-90) commissionava all'architetto Domenico Fontana la sua cappella nel transetto di Santa Maria Maggiore, ai cui ornamenti marmorei lavorò un giovane Carlo Maderno. Si tratta di una delle prime cappelle in cui predomina in assoluto l'assetto decorativo, essendo essa interamente incrostata di marmi di pregiate qualità provenienti dalla facciata del *Septizodium*, antico palazzo imperiale sul Palatino.

Papa Clemente VIII si fece patrocinatore di altre due importanti cappelle oltre a quella in San Pietro: in San Giovanni in Laterano, dove fece realizzare la famosa "Nave Clementina" (1597-1601), con tarsie marmoree anche a carattere figurativo in cui sono i simboli della passione e gli emblemi di casa Aldobrandini, quali il pettine e le stelle, e in Santa Maria Sopra Minerva, dove tra 1601 e 1611 lavorarono sia Giacomo della Porta che Carlo Maderno, il quale ultimo portò a termine l'opera.⁵¹

Sempre in Santa Maria Maggiore, costruita di fronte alla cappella Sistina è la cappella di Paolo V Borghese (1605-21), detta appunto 'Paolina', opera di Flaminio Ponzio di cui è famoso soprattutto l'altare in bronzo dorato con inserti di marmo e pietre dure realizzato da Girolamo Rainaldi e Pompeo Targone, che segna l'assorbimento di un gusto per la commistione di più materiali.

Queste commissioni correavano parallele ad altre di natura pubblica e privata. Importante fu di certo il ruolo che giocarono alcuni ordini religiosi nella diffusione del gusto per i rivestimenti marmorei in architettura. In primo luogo i gesuiti, che a Roma si impegnarono attivamente nei progetti per gli ornamenti in commesso nella chiesa madre dell'ordine: l'architetto gesuita Giuseppe Valeriano fu autore del disegno dei marmi nella Cappella della Madonna della Strada (1584-87), messi in opera dal marmoraro Bartolomeo Bassi,⁵² e anche il padre Giovanni de Rosis aveva progettato i paramenti a tarsie litiche della Cappella degli Angeli nella stessa chiesa (1589). Entro i primissimi anni del Seicento nella chiesa del Gesù si erano portate a termine le decorazioni marmoree di gran parte degli altari e delle cappelle, disegnate tra gli altri dagli architetti della Porta, Fontana e Maderno.⁵³

Anche i padri della Congregazione di san Filippo Neri accordarono le loro preferenze di gusto alla nostra arte. Nella Chiesa Nuova, a partire dal 1600, si prese a costruire la cappella intitolata a San Filippo Neri, progettata da Onorio Longhi e Giovanni Guerra. La particolarità di questo ambiente risiede nella commistione tra l'uso di marmi, pietre dure, madreperla e rame dorato, materiali in gran parte provenienti da Firenze. La natura polimaterica del monumento guarda senza dubbio alle

⁵¹ Alberto di Castro, *Rivestimenti e tarsie marmoree a Roma tra Cinquecento e Seicento*, in *Marmorari e argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento: i committenti, i documenti, le opere*, Roma 1994, p. 13.

⁵² *Ivi*, pp. 31-32.

⁵³ *Ivi*, p. 20.

coeve esperienze sperimentali fiorentine, cosicché si può dire che in essa si realizzò per la prima volta un'inversione di tendenza nella produzione di opere in commesso: non più da Roma verso Firenze, ma viceversa.⁵⁴ Le dieci cappelle di Santa Maria in Vallicella furono altresì realizzate in tempi serratissimi, molto vicine tra loro per forma e schema decorativo poiché soggette ad un programma decorativo unico stabilito dall'ordine, come vedremo avverrà anche per Napoli.⁵⁵

La stagione del commesso marmoreo a Roma non durò a lungo: con il diffondersi dell'ideologia barocca, che assegnava più importanza alla scultura, la pratica di commettere marmi e pietre dure passò silenziosamente in secondo piano. Tuttavia non può essere sottovalutata l'influenza che Roma esercitò su altri centri; possiamo anzi credere che da qui, più che da Firenze, in rapporto soprattutto alla circolazione di idee e di gusti, ma anche più concretamente agli scambi di opere e artisti tra i vari ordini religiosi in quella che fu esattamente un'osmosi tra "centro e periferia", l'uso di marmi mischi si diffuse, incontrando grande favore a Napoli come nel resto della Penisola.

L'altra città che ebbe un peso determinante nella storia del commesso di marmo e pietre dure è proprio Firenze, dove essa si legò indissolubilmente alla famiglia Medici. Molto vivo fu l'interesse verso quest'arte anche da parte di altri notabili cittadini, committenti di apparati architettonici e arredi ad intarsio lapideo,⁵⁶ ma la supremazia, insieme politica e artistica, della famiglia regnante, ha finito poi per lasciare in penombra un contesto sul quale ben presto sveltò su tutte la manifattura delle pietre dure.⁵⁷ Nel 1588 il Granduca Ferdinando de' Medici (1587-1609) emanò la 'lettera patente', con la quale sancì ufficialmente l'organizzazione delle botteghe artistiche che lavoravano marmi e pietre preziose, già impiantate a Firenze, in manifatture di Stato. La 'Galleria dei lavori' fu così la prima manifattura artistica europea nata per servizio di una dinastia regnante.

La sua costituzione era stata preparata già da Cosimo I (1537-1574), il quale aveva maturato un grande interesse per l'arte marmorea romana, che andò ad aggiungersi alla sua particolare propensione per la glittica. In particolare, le collezioni medicee si arricchirono sotto il suo principato di una serie di manufatti, vasi in particolare, realizzati in pietre dure nelle officine milanesi da abilissimi intagliatori, come i Saracchi e i Miseroni.⁵⁸

Il suo erede Francesco I (1574-1587) non si appagò di acquistare questi splendidi oggetti a Milano, ma volle trapiantare la loro produzione in patria: fu così che venne costituendosi all'interno del

⁵⁴ A. González Palacios, *op. cit.*, 1988, p. 44.

⁵⁵ *Infra*, cap. III.

⁵⁶ Già Agostino del Riccio elenca una nutrita rassegna di cittadini notabili committenti di imprese architettoniche significative. Tra queste le già nominate cappelle Gaddi e Niccolini, progettate dal Dosio, ammiratissimi esempi di importazione di rivestimenti policromi di gusto romano, e il ciborio di Santo Spirito fatto erigere dai Michelozzi tra 1599 e 1607, prima opera monumentale con decorazioni a commesso marmoreo.

⁵⁷ A. Giusti, *op. cit.* 2003, p. 203.

⁵⁸ Annamaria Giusti, *Origine e sviluppi della manifattura granducale*, in *Splendori di Pietre Dure: l'arte di corte nella Firenze dei Granduchi*, Catalogo della mostra a cura di Annamaria Giusti, Palazzo Pitti, 21 dicembre 1988-30 aprile 1989, Firenze, 1988, pp. 10-23.

Casino di San Marco il primo nucleo della Galleria dei Lavori, dove erano attive le botteghe lombarde di intagliatori dei Caroni e dei Gaffurri. Le inclinazioni alchemico-scientifiche di Francesco de' Medici lo spingevano a prediligere, piuttosto che i marmi venerati dal classicismo cinquecentesco, il campionario 'esoterico' delle pietre dure. Tale orientamento si mantenne anche al tempo di Ferdinando I, quando la Galleria incrementò fortemente la sua attività sotto l'impulso della costruzione della Cappella dei Principi in San Lorenzo, mausoleo dei Medici.

L'idea di realizzare una cappella destinata alle sepolture dei granduchi si deve a Cosimo I che, di ritorno da un viaggio a Roma nel 1560, fu tentato dall'idea di costruire un sacello funerario di famiglia e adornarlo interamente "di vari marmi mischi e mosaico".⁵⁹ Solo nel 1604 venne però bandito il concorso per il suo progetto, che fu affidato a Matteo Nigetti, probabilmente coadiuvato da don Giovanni de' Medici, fratello del granduca.⁶⁰ Non erano state neppure configurate le linee generali del disegno dell'edificio che Ferdinando predispose di porre in esecuzione gli apparati decorativi da collocare al suo interno.

Mentre il disegno delle pareti a incrostazioni di marmi colorati, metalli e pietre dure spetta agli stessi architetti, pittori come il Cigoli, il Poccetti, il Bilivert, l'Allori e il Ligozzi erano stati chiamati a fornire i disegni per la serie di tavole litiche figurate che dovevano comporre il ciborio.⁶¹ Per far fronte alla colossale impresa, in pochi anni venne notevolmente accresciuto il numero degli artigiani in Galleria, ed anche le tecniche esecutive si affinarono in base alle nuove esigenze di gusto. Infatti, il commesso fiorentino si preparava proprio al tempo di Ferdinando I ad un cambiamento stilistico, poiché da un ornato geometrico e regolare che lo aveva caratterizzato negli anni di Cosimo I, ancora in dialogo con l'astratto repertorio lapideo romano, si apriva progressivamente ad un gusto per il disegno naturalistico e mimetico, tale da dare vita, attraverso la rappresentazione di fiori, animali, frutti e paesaggi, alla cosiddetta "pittura di pietra". Fu quindi da questo momento in poi l'arte del commesso in pietre dure in Toscana seguì un corso proprio, discostandosi sempre più da ciò che si faceva nell'Urbe.

Nel corso del Seicento, durante il regno di Cosimo II prima (1609-1621) e Ferdinando II poi (1628-1670), nella Galleria proseguivano i lavori sia per il mausoleo mediceo che per la produzione di tavoli e altri oggetti d'arredo, connotati oramai da un gusto quasi 'pittorico' nell'intenzione mimetica con cui venivano resi i motivi floreali e paesaggistici.⁶² Volendo tracciare la storia

⁵⁹ *Ivi*, p. 11.

⁶⁰ C. Cresti, *op.cit.*, 1988, p. 62.

⁶¹ A. Giusti, *op. cit.* 1988, pp. 14-15.

⁶² Esemplici in tal senso sono: la "tavola dei fiori sparti" degli Uffizi che, compiuta nel 1621 su disegno di Jacopo Ligozzi, segna una svolta determinante nel repertorio iconografico dei commessi in marmo e pietre dure, con l'affermazione del tema floreale su fondo scuro; la tavola della Tribuna degli Uffizi, realizzata tra 1633 e 1649 da ben otto committitori sui disegni di Jacopo Ligozzi (per il fregio) e Bernardino Poccetti (per il tondo centrale); lo stipo della

dell'evoluzione stilistica di queste opere, come emerge dalle attente analisi condotte da una delle massime esperte in materia, Annamaria Giusti, negli anni che vanno dal principato di Cosimo I a quello di Cosimo III possiamo riconoscere alcuni passaggi fondamentali: dall'ornato geometrico a quello floreale-naturalistico, dal fondo chiaro a quello scuro, dall'uso puro di marmi e pietre dure alla commistione di questi con metalli. In conclusione, è chiaro che gli sviluppi dell'arte litica a Firenze seguirono un percorso autonomo e indipendente, tale da influenzare solo parzialmente altri contesti artistici fuori dalla Toscana. È pur vero, comunque, che proprio da questa regione sarebbero partiti tutti i principali 'artefici del marmo' che operarono a Napoli nel corso del XVII secolo, trasformando il volto della capitale vicereale.

3. *Panoramica sull'arte del marmo commesso a Napoli al tempo di Jacopo Lazzari: i materiali e gli artefici.*

Fu a Napoli che, a partire dalla fine del Cinquecento, l'arte del commesso marmoreo ebbe una fioritura straordinaria, diventando la veste, l'epidermide anzi, dell'architettura dell'epoca. Furono quelli gli anni in cui si sviluppò nella capitale del viceregno un'intensissima attività edilizia, fenomeno ben definito attraverso le parole di Pietro Giannone:

“Fu veramente cosa meravigliosa il vedere nel finire di questo secolo, e il principio del seguente, quanto crescessero le ricchezze de' monaci, e quanto fosse grande la devozione de' popoli, e precisamente de' napoletani, in profondere i loro beni ed avere per maggiormente arricchirgli, e procurare nuove erezioni di chiese e monasterj; ne si faceva testamento dove non si facessero legati, o si facessero altre disposizioni in loro beneficio. S'aggiunse ancora la pietà degli Spagnuoli quali oltre ad arricchire le vecchie procurarono che s'introducessero in città e nel Regno nuove religioni”.⁶³

L'enorme sviluppo dell'edilizia sacra, favorito dai privilegi fiscali accordati al clero dai Viceré, attirò a Napoli una schiera d'artisti da ogni parte d'Italia. Tra essi vi furono anche architetti come Giovan Antonio Dosio e Domenico Fontana i quali, chiamati all'opera nelle principali fabbriche religiose e civili del viceregno, vi applicarono quanto avevano recepito a Roma in materia di rivestimenti architettonici, svolgendo di conseguenza un ruolo decisivo nella diffusione del gusto per la tarsia marmorea. Anche il contributo dei nuovi ordini religiosi insidiatisi a Napoli, come pure notava Giannone, fu sostanziale in tal senso: tanto i gesuiti quanto gli oratoriani, ad esempio, i quali notoriamente seppero condizionare a più livelli l'ambiente artistico napoletano con il loro gusto e le

Tribuna degli Uffizi degli anni '40 del Seicento, progettato da Matteo Nigetti e caratterizzato dall'abbinamento polimaterico tra ebano, pietre dure e bronzo, secondo la moda del tempo.

⁶³ Pietro Giannone, *Dell'Istoria Civile del Regno di Napoli*, Napoli 1723, vol. IV, p. 298.

loro scelte in materia di arte e cultura, adottarono come sistema decorativo delle loro chiese il rivestimento in commesso marmoreo. Per i gesuiti napoletani, in particolare, le astratte forme geometriche delle tarsie adottate nelle più antiche cappelle della chiesa del Gesù Nuovo,⁶⁴ interpretavano al meglio il severo spirito della Controriforma cattolica propugnato dall'ordine.⁶⁵

Grazie alla presenza sempre più copiosa in città di maestranze addette a questa tipologia di lavori, l'arte della tarsia in pietra divenne, a mano a mano, uno degli elementi costitutivi dell'architettura napoletana del Seicento, adottata negli altari, nei monumenti sepolcrali e nelle cappelle gentilizie non esclusivamente per la sua funzione decorativa, ma sempre più come manifestazione esplicita di prestigio sociale, grazie anche ad un uso crescente di materiali preziosi e tecniche sempre più raffinate. L'abbondante documentazione edita intorno ai protagonisti di questa intensa stagione, i marmorari, ci fa conoscere decine di nomi: i fiorentini Lazzari e Balsimelli, i carraresi Marasi, il veneziano Marmorano o il lombardo Fanzago, i quali hanno avuto di certo una grande rilevanza nella gerarchia degli interlocutori chiamati in causa nelle principali fabbriche. Eppure gli studi moderni non si sono ancora sufficientemente soffermati sul peso che queste figure esercitarono nel tessuto non soltanto artistico, ma anche sociale, della Napoli del Seicento. La mia indagine su Jacopo Lazzari mi ha permesso di affacciarmi sui meccanismi che, più in generale, riguardarono l'arte del marmo in tutti i suoi molteplici aspetti.

Jacopo nacque a Firenze nel 1574 e giunse a Napoli nel 1600, dopo aver trascorso quattro anni nella città di Roma.⁶⁶ Le notizie relative alla vita e all'attività del marmoraro fiorentino prima della sua venuta a Napoli ci sono ancora oscure, ma non c'è dubbio che a Roma rimase il tempo necessario per prendere parte alle numerose opere di marmo che in città si realizzavano. L'attività napoletana del Lazzari fu lunga e intensa: dal 1600 fino al 1640, anno della sua morte, con assoluta continuità, a dimostrazione dei documenti che lo riguardano, fu impegnato nella realizzazione di opere di vario tipo in numerose fabbriche religiose e civili del viceregno, ricoprendo di volta in volta cariche diverse e, il più delle volte, di grande responsabilità. Avviò un'officina tra le più fiorenti in città, che fu attiva fino al 1689 avendone preso in mano le redini, dopo la sua morte, il figlio ed erede Dionisio, architetto e marmoraro meglio conosciuto nella storiografia artistica.

Di seguito tenterò di delineare, attraverso degli esempi specifici all'opera del Lazzari, le dinamiche che caratterizzavano più in generale l'opera degli artefici del marmo, dagli aspetti socio-economici legati alla loro attività, a quelli più pratici, relativi al funzionamento delle officine e alla gestione dei lavori nei vari cantieri. Una particolare attenzione sarà prestata alla materia prima, il marmo, con

⁶⁴ Le cappelle Fornaro e degli Angeli, realizzata entro il primo decennio del Seicento dai carraresi Mario e Costantino Marasi, furono esemplari in tal senso.

⁶⁵ Gaetano Ghiraldi, *Note e documenti su pipernieri, stuccatori e marmorari*, in "Ricerche sul Seicento napoletano", 1984, p. 163.

⁶⁶ U. Prota Giurleo, *op. cit.*, 1957, p. 90

precisazioni relative al suo uso come simbolo, alla tecnica e alle leggi che ne regolavano il mercato. In particolare, due strumenti si sono offerti con utilità all'indagine sui primi due punti, ovvero i contratti notarili e le polizze bancali. I lavori di marmi coinvolgevano più personalità tra marmorari capomastri, mercanti di marmi e scalpellini, frequentemente coinvolti in operazioni bancarie. Il fatto che a partire dal 30 dicembre del 1620 Jacopo Lazzari e Giovan Antonio Galluccio, allora soci, avessero un libretto di risparmio presso il Banco dell'Annunziata, è indicativo di quanto, in alcuni casi, la professione di marmoraro potesse essere redditizia. E proprio perché queste opere muovevano ingenti somme di denaro è frequente, più che in altri casi di committenza artistica, che finanziatori-committenti e artisti-esecutori ricorressero alla formula del contratto stipulato davanti ad un notaio come forma di tutela.

a. I materiali.

I marmi impiegati per gli ornamenti in commesso potevano essere o antichi, e cioè acquistati a Roma, città che offriva un vastissimo campionario di marmi colorati di spoglio, o di cava nuova.⁶⁷ Le pietre di nuova estrazione, provenienti soprattutto dai territori intorno a Carrara o dalla Sicilia,⁶⁸ erano più facili da reperire, perché non soggette alla complessa regolamentazione che a Roma interessava il commercio di quelle di spoglio; queste ultime, inoltre, a seconda della loro rarità o particolare bellezza, raggiungevano spesso cifre anche molto elevate, quindi proibitive.⁶⁹ L'impiego dei marmi moderni nei paramenti architettonici era inoltre sicuramente facilitato dalla loro disponibilità in blocchi di grandi dimensioni,⁷⁰ contrariamente a quanto poteva offrire, a parte rari casi, il mercato di materiale lapideo di spoglio. Inoltre, a dispetto dei marmi estratti all'occorrenza, quelli archeologici erano destinati ad esaurirsi più rapidamente, specie nei periodi di grande richiesta in concomitanza con l'edificazione di varie importanti fabbriche in diverse città.⁷¹

Il campionario delle pietre antiche e moderne era smerciato soprattutto da mercanti genovesi: a Napoli Jacopo Lazzari è documentato in affari, negli anni tra il 1614 e il 1618, con il genovese

⁶⁷ Alcune pietre di cava nuova sono menzionate da Vasari nell' *Introduzione delle tre arti del disegno... capitolo I, delle diverse pietre che servono agli architetti per gli ornamenti, e per le statue alla Scultura*, quindi da Agostino del Riccio nella sua *Istoria delle Pietre* (cfr. A. di Castro, *op. cit.*, p. 14) .

⁶⁸ Dalle Alpi Apuane si estraeva il marmo statuario, bianco e nero, o anche il pregiato marmo giallo e nero, che offriva le cave del Polvaccio. Dalla Sicilia provenivano per lo più i marmi bardiglio e fior di pesco, ma furono soprattutto i pregevoli diaspri ad essere importati dall'isola.

⁶⁹ Adriano Amendola, *Il colore dei marmi. Tecniche, lavorazioni e costi dei materiali lapidei tra Barocco e Grand Tour*, Roma 2011, pp. 31-40. La questione del costo dei marmi antichi conosce posizioni differenti: l'Amendola sostiene, al pari di Filippo Tuena, che fossero materiali di grande lusso, che raggiungevano spesso cifre esorbitanti; Alberto Di Castro, all'opposto, ritiene che i marmi di riuso circolassero proprio in ragione del loro basso costo.

⁷⁰ A. Amendola, *op. cit.*, Roma 2011, p. 36.

⁷¹ Si confronti al riguardo la travagliata vicenda del recupero di alcune qualità di marmo da parte del Dosio al tempo dell'edificazione della cappella Niccolini nella chiesa di Santa Croce a Firenze. Cfr. Riccardo Spinelli, *La cappella Niccolini nella basilica francescana di Santa Croce*, in *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultore fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di Emanuele Barletti, Firenze 2011, pp. 369-374.

Giulio Ravenna, al quale pagava attraverso diversi banchi il “nolito di marmi [...] portati con sua nave”.⁷² Altri mercanti di marmi documentati in città nella prima metà del secolo sono Matteo de Franchis, di Gaeta, e Giulio Castagnola, di Lavagna, che almeno dal 1622 fino al 1628 trasportarono sulle loro navi una gran quantità di marmi antichi e moderni che dovevano servire alla fabbrica del monastero della Trinità delle Monache.⁷³

L'uso di marmi antichi romani per decorare ambienti architettonici era abbastanza diffuso a Napoli, e le ragioni che si celano dietro l'utilizzo di questi materiali possono essere le più varie, dipendendo spesso sia da una precisa e consapevole scelta dei committenti, che da ragioni di tipo pratico.

Nel novembre del 1616 i padri filippini napoletani inviarono Jacopo Lazzari nella città di Roma, affinché questi si procurasse le pietre antiche necessarie ai lavori in commesso che realizzava nella Cappella di san Filippo Neri ai Girolamini.⁷⁴

“Per le spese di cavalcatura e per quelle fatte *nell'andare, stare e ritornare* [Jacopo Lazzari] ricevette ducati 3.2.10, per la sua permanenza a Roma, costituita in 25 giornate, ebbe ducati 15. Dei marmi comprati esistono due liste dettagliate, una per l'importo di ducati 224 e l'altra di ducati 224 [sic], comprensive delle spese di trasporto attraverso il Tevere, per mare a Napoli, spese di dogana e tasse ai guardiani dei porti. Le persone dalle quali il Lanzeri comprò i marmi furono Messer Erminio, Lorenzo Malavisti, Bartolomeo Angiolini, Andrea Gargioli e Giacomo Cortese”.⁷⁵

Già nel 1601 il Lazzari aveva ricevuto un incarico simile per l'opera di marmi mischi che andava a realizzare nella Cappella Ruffo, sempre nella chiesa napoletana dell'Oratorio.⁷⁶ Non è un aspetto da sottovalutare quello dell'impegno degli artisti nel reperimento dei marmi. Si trattava, infatti, di un incarico di grande responsabilità dal quale dipendeva, per certi versi, il buon esito dell'opera. La selezione e l'acquisto dei blocchi litici, specie di quelli di riuso, era un'incombenza di cui poteva farsi carico solo un conoscitore esperto dei principali luoghi di scavo, che fosse anche capace di seguire con attenzione le operazioni di recupero e revisionare i materiali rinvenuti, contrattandone il prezzo. Artisti come Vasari e Dosio furono implicati spesso, per parte dei loro illustri committenti, in trattative di tal tipo.⁷⁷ L'episodio è quindi indicativo in primo luogo della grande fiducia che gli oratoriani accordarono al Lazzari, il quale essendo vissuto a Roma per quattro anni prima del suo

⁷² Cfr. appendice.

⁷³ ASNa, *Monasteri Soppressi*, 5209, fogli non numerati (non trascritto in appendice). Qui è presente una lunga e dettagliata corrispondenza che va dal 1622 al 1628 tra suor Eufrosina de Silva, fondatrice del Monastero, e Marcoantonio Doria, il quale inviava da Genova i marmi necessari alla fabbrica della chiesa napoletana attraverso l'intermediario di fiducia, Giovanni Orsolino, ugualmente genovese.

⁷⁴ *Infra*, cap. III. La cappella Tarugi o di San Filippo Neri ai Girolamini impegnò il Lazzari dal 1616 al 1639, come attestano una serie di polizze bancali.

⁷⁵ Mario Borrelli, *Contributo alla storia degli artefici maggiori e minori della mole Girolimiana*, in “Lo Scugnizzo”, Napoli, IV, 1967, p. 33.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Su Vasari cfr. F. Tuena, *op. cit.*, p. 82; Su Dosio cfr. R. Spinelli, *op. cit.*, pp. 369-374.

arrivo a Napoli maturò di certo l'esperienza necessaria per questo lavoro di selezione e discernimento. Venendo ai motivi della scelta di utilizzare pietre antiche, ritengo che essa possa dipendere anche dagli scambi e dalle relazioni che intercorsero tra le fabbriche oratoriane di Napoli e di Roma, città in cui la possibilità di reperire con una certa facilità i materiali di scavo rendeva conseguenziale il loro utilizzo nelle neoedificande fabbriche; non a caso, in un contratto del 1617 stipulato tra i padri della Vallicella e il marmorario romano Bartolomeo Bassi per la costruzione della Cappella della Visitazione nella loro chiesa, si stabiliva l'uso nella decorazione di diverse specie di marmi "vecchi".⁷⁸

Purtroppo il Borrelli non fornisce la lista delle "pietre di seconda mano" che Jacopo importò da Roma, anche se credo che esse vadano identificate specificamente con i marmi colorati presenti nella cappella, come il verde e il giallo antico. Infatti, i marmi antichi riutilizzati nelle architetture del XVII secolo erano principalmente policromi, anche detti *mischi*.

In un contratto notarile del 1639, relativo ai lavori per la mostra dell'altare maggiore della chiesa dell'Annunziata di Napoli che Giuliano Finelli era stato chiamato a realizzare in collaborazione con il marmoraro Giuseppe Rapi, vengono date precise disposizioni sulla provenienza dei marmi:

"Che *li marmi* habbiano da essere tutti statuarij, et delle quattro cave del Polvaccio, senza peli, e corra il bianco con il pardiglio all'istesso prezzo; item che *li mischi siano tutti di pietre antiche* secondo si giudicherà dalla detta persona deputata dalli presenti signori Governatori, se vi fusse qualche *pietra moderna bella* non s'adoperi senza il consenso di detta persona deputata per detti signori Governatori".⁷⁹

Ci troviamo, quindi, di fronte alla precisa volontà da parte dei committenti di utilizzare marmi bianchi (*statuari*) estratti da cave moderne di grande prestigio, quali quelle del Polvaccio, situate tra le Alpi Apuane (che furono quelle scelte anche da Michelangelo Buonarroti per molte delle sue opere) per alcune parti del monumento, mentre i *mischi*, e quindi tutte le pietre colorate, erano selezionate tra quelle *antiche*. I marmi policromi archeologici erano sempre più apprezzati per la loro rarità e bellezza, ma il loro uso poteva altresì dipendere dalla possibilità di acquistarli ad un prezzo favorevole.⁸⁰ Nella loro richiesta, i governatori dell'Annunziata sembrano spinti proprio da ragioni di tipo estetico, come lascia intendere la condizione posta nel contratto in cui si specificava che il ricorso a marmi colorati di cava nuova andava limitato al solo caso in cui *vi fusse qualche pietra moderna bella*.

⁷⁸ A. di Castro, *op. cit.* p. 13.

⁷⁹ Damian Dombrowski, *Giuliano Finelli*, Francoforte 1997, pp. 501-502.

⁸⁰ I mischi antichi provenienti ad esempio da pavimenti e incrostature parietali potevano essere comprati a buon prezzo e trovare utilizzo nei lavori a commesso.

A Napoli, stando alle nostre attuali conoscenze, non è tanto frequente imbattersi in casi di così esplicito ricorso all'utilizzo di marmi antichi nei monumenti. Nei contratti, in generale, vedremo che le direttive dei committenti potevano essere anche molto precise, ma non tanto sul piano della provenienza dei marmi quanto piuttosto sulla loro qualità e sul loro colore.⁸¹

Nell'istrumento del 1616 firmato dal Lazzari e da Girolamo del Balzo per i lavori di marmi che quest'ultimo faceva eseguire nella sua cappella in Santa Chiara, si prestava molta importanza alla qualità delle materie:

“Con fatto et conditione et promessa che le colonne di detta cappella e nicchio di giallo e nero habiano da essere di tutta bontà et perfezione *et che il giallo venato habia da essere colorito et pieno di vena, che non habbia da essere detto giallo smorto* altrimenti non sia tenuto a riceverlo.

Item che tutto l'altro nero e giallo che have da intrare tanto nella cona quanto in li epitaffi che *habbia da essere macchiato tutto de giallo et bianco* conforme a quello che è posto in opera al epitaffio nella porta battitora di Santo Paolo Maggiore di Napoli in torno uno pontefice.

L'altri mischi che hanno da entrare in detta cappella habiano da essere de tutta perfettione, et particolarmente le forme de alabastro che habbiano da essere a sodisfatione di detto Geronimo, altrimenti non sia tenuto a riceverli”.⁸²

La marezzatura delle pietre e la vividezza del colore (*habia da essere colorito et pieno di vena; che non habbia da essere detto giallo smorto*) sono i requisiti richiesti espressamente dal Del Balzo al Lazzari per la sua selezione, e anche l'interesse alla 'macchia' – il disegno che la natura ha impresso nella materia, rendendola unica e rara – (*habbia da essere macchiato tutto de giallo et bianco*), dà prova della grande competenza e capacità di discernimento raggiunte a Napoli in materia di marmi, a dimostrazione dei tempi ormai maturi per l'arte del commesso.

E il colore del marmo, chiaramente, non poteva non ricoprire un ruolo di grande importanza negli istrumenti notarili. Di norma, al momento della stesura del contratto, il marmoraro forniva un disegno con il progetto del monumento al quale doveva strettamente attenersi nel porre mano ai lavori. Tale disegno era generalmente colorato, di modo che ad ogni colore corrispondesse una qualità di marmo precisa. Per la mostra d'altare che Jacopo doveva realizzare nella chiesa di Donnaregina Nuova furono redatti, in tempi diversi (nel 1636 e nel 1637) due istrumenti. Nel primo di essi si apprende che il Lazzari aveva presentato al committente, la badessa Eleonora Caracciolo, un progetto in cui non veniva, però, specificato anche il tipo di marmi destinati all'opera:

“[Giacomo Lazzari] promette fare per servitio di detto Monasterio un ornamento della cona che va sopra l'altare maggiore della chiesa d'esso monasterio di marmi bianchi, et mischi conforme il

⁸¹ Cfr. *Intra*.

⁸² *Infra*, cap IV.

disegno fatto per tale opra sottoscritto da esse parti, quale si conserva per esso mastro Jacomo, et conforme il colore delle pietre che piaceranno a detta signora abbadessa [Eleonora Caracciolo]”.⁸³

In questo caso era il committente a dover scegliere le pietre, in base sicuramente al proprio gusto, (che è un gusto per il colore più che per la qualità della materia), ma anche probabilmente in base alla sua disponibilità economica. Con il secondo contratto il Lazzari forniva anche un nuovo disegno, e questa volta si trattava di un’immagine a colori, con l’indicazione, quindi, dei marmi che si sarebbero adoperati.⁸⁴

“[Giacomo Lazzari] ha promesso fare l’infrascritta opera di marmo, cioè l’ornamento della cona dell’altare maggiore della chiesa di detto manasterio conforme il disegno, dalla parte destra di detto disegno di marmi bianchi di Carrara fini, e misti di quella qualità che mostra detto disegno”.⁸⁵

Da tutti questi esempi riportati e dalla gran parte degli strumenti notarili si apprende che i marmi venivano per lo più forniti dal marmoraro. Tuttavia, esistono casi in cui era il committente stesso ad occuparsi del reperimento delle pietre. Tra 1618 e 1622 Jacopo Lazzari e Felice de Felice furono impegnati nei lavori per una cappella nella chiesa della Certosa di San Martino, e precisamente la terza a destra dall’ingresso, dedicata a San Martino.⁸⁶ Nel contratto del 10 dicembre 1618, ancora inedito, si chiarisce che erano i padri certosini a fornire i marmi utili ai due artisti per la decorazione della cappella:

“In primis detti marmorari promettono ognuno de loro *in solidum* a tutte loro spese fare secare li marmi inmischi, et altre pietre che serveranno per detta cappella, conforme loro sarà ordinato da detto monasterio, ben lavorate, arrotate, polite et illustrate di marmi inmischi et colonne, et farci tutto quello sarà enpediente pervenire il lavoro perfettissimo [...].

Benvero detto monasterio habbia a ponere tutti marmi, inmischi, colonne et altre sorte di pietre quale pareranno a detto monasterio mettere in opera a detta cappella, tutte però rustiche, et de più

⁸³ Cfr. appendice.

⁸⁴ Purtroppo di disegni di questo tipo non ci sono pervenuti, ma è verosimile che, come sappiamo da altri casi, ad ogni colore corrispondeva una lettera a cui era riferita la qualità del marmo (cfr. A. Di Castro, *op. cit.*, p. 13)

⁸⁵ *Infra*, cap. VI.

⁸⁶ L’attività a San Martino del Lazzari e del De Felice è resa nota dallo Spinazzola (cfr. V. Spinazzola, *op. cit.*, p. 202). Dal *Libro di Fabrica* della Certosa apprendiamo che i due marmorari lavoravano ad una cappella non meglio specificata sul lato destro della chiesa, e ne dà conferma anche l’istrumento notarile da me rinvenuto. Le schede della Soprintendenza BAPSAE per Napoli e Provincia, attualmente riportano come opera del Lazzari e del De Felice la prima cappella dall’ingresso, la quale va invece assegnata con certezza a Nicola Botti e Salvatore Ferraro, come si apprende dall’istrumento notarile riferibile ad essa, ugualmente inedito (ASNa, *Notai del Cinquecento*, notaio Vincenzo de Marro, 403/13, ff. 506-509). Al Lazzari e al suo collaboratore spetterebbe invece la terza cappella da quel lato, quella cioè più prossima all’altare. Infatti, nei *Conti* del padre procuratore Dionisio Russo che vanno dal novembre del 1618 al gennaio del 1630 si riportano pagamenti a Felice de Felice per la cifra di ducati 2407 in conto dei lavori che faceva per le “due cappelle vicino all’altare maggiore”(cfr. ASNa, *Monasteri soppressi*, 2143, f. 71 [non trascritti in appendice]).

darci fabbricatori, calce, grappe, perni, piombo, incegni et fune, et taglie che saranno necessarie del metterci in opera in detta cappella”.⁸⁷

Il documento riporta altre indicazioni utili a chiarire più punti della presente indagine, come ad esempio il prezzo stabilito per ogni opera. Generalmente i marmi, forniti per lo più dal mastro lapicida, venivano trasportati e messi in opera a sue spese, quindi inclusi nel prezzo finale pattuito col committente “per lavoro finito et posto in opra di tutta perfettione”. Questa è la formula che, con piccolissime varianti, si ritrova in quasi tutti i contratti notarili firmati dal Lazzari. A carico dei marmorari erano anche le spese relative a calce, stucco, piombo, ferro, grappe, funi e tutti gli attrezzi che erano necessari al buon esito dell’opera. Diversamente, per l’opera nella chiesa di San Martino, dove a fornire i marmi erano gli stessi certosini, la modalità di pagamento prevista da contratto non era ‘a corpo’, bensì ‘a misura’, e cioè determinando un prezzo per ogni unità di misura del monumento:

“De più se convene che detti lavori di marmo, immischi, scompartimenti o altro si habbiano a misurare confusamente, et pagarsi a carlini sette, et grana quattro il palmo; [...] che li capitelli delle colonne d’ordine corinti intagliati a fronde d’oliva si paghino docati trenta per ciascuno capitello di dette colonne tonne, et li capitelli delli contro pilastri et pilastri a docati dieci l’uno; [...] che l’intagli della cornice, frontespitii, architravi, ovoli, archetti, fusaroli, fogliette, paternostri, rose et modelli, si paghino a carlini sette per ciascuna rosa et modello”.⁸⁸

Non mancano, infine, casi in cui la prestazione dell’artista veniva pagata, in parte, anche attraverso la concessione di materiali di cui disponeva il committente.

Nel 1631 Jacopo Lazzari, lo stuccatore bergamasco Domenico Novellone e il marmoraro carrarese Donato Vannelli, vinsero l’appalto per la realizzazione del pavimento della chiesa di San Gregorio Armeno, battendo Cosimo Fanzago con un’offerta più vantaggiosa.⁸⁹ Nel contratto stipulato nel novembre di quell’anno, essi promettevano di fare il pavimento per la cifra complessiva di 1500 ducati. Tuttavia, alcuni lavori *extra* gli sarebbero stati pagati a parte dalle monache:

“Di più prometteno fare tutta la porta della sacrestia de marmo bianco conforme al desegno, però il monasterio [...] gli relassa la porta de marmo che tiene in suo potere il detto Giacomo. Et di più prometteno a loro spese levar dalla chiesa li mattoni e reggiole che al presente stanno nel pavimento e pondersi in opra a lor spese alla sacrestia, et qua presente suora donna Laura Caracciola [...],

⁸⁷ *Infra*, cap. IV.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Infra*, cap. VI.

intendente in nome del detto monasterio rilassa à beneficio delli suddetti li marmi che al presente sono nella chiesa”.⁹⁰

Per realizzare la nuova porta della sagrestia le monache di San Gregorio “relassavano” ai marmorari la porta vecchia di marmo, e in cambio della messa in posa del vecchio pavimento in cotto della chiesa all’interno della sagrestia, esse offrivano dei marmi che tenevano in loro possesso.

b. Gli artefici.

Nel corso del Seicento si assiste, in ambito artistico, ad un continuo dialogo tra architettura, scultura, pittura e decorazione, per cui sarà lecito parlare propriamente di ‘concerto delle arti’. Di conseguenza, l’architettura dell’epoca presuppose un’attività corale di artisti specializzati in campi diversi, coordinata da personalità consapevoli della resa d’insieme di un edificio. Le indagini condotte su Jacopo Lazzari rivelano che a Napoli a dirigere un cantiere poteva essere anche il marmoraro, sotto la cui categoria vanno inclusi tutti gli ‘artefici del marmo’, le cui mansioni potevano variare da quelle di semplici scalpellini a quelle di architetti e capomastri. Ad essi si deve, il più delle volte, non solo il reperimento dei materiali, la loro fornitura e l’orchestrazione degli interventi dei vari artisti e artigiani all’opera in un monumento, ma il loro ruolo fu spesso anche quello di progettare ambienti architettonici. E non è un caso se proprio nel clima della rigogliosa fioritura di quest’arte a Napoli che scultori e marmorari si unirono in una Corporazione, non solo per assicurarsi previdenze sociali, ma anche per evitare che i lavori finissero nelle mani di artigiani non qualificati.

La *Corporazione dei Santi Quattro Coronati degli Scultori di marmi e Marmorari* fu fondata a Napoli allo scadere del 1617 e istituzionalizzata il 27 marzo 1618, con privilegio del viceré don Pedro, Duca d’Ossuna.⁹¹ I protettori di quest’arte furono, sin dal Medioevo, per chiaro riferimento alla loro attività, dei cavatori di marmo uccisi in Egitto, martiri cristiani condannati *ad metalla*. Dallo *Statuto* del 1618 apprendiamo che essa era retta da ben quattro Consoli o Governatori, di cui tre marmorari e uno scultore; di essi due dovevano essere originari di Napoli “o almeno regnicoli”, gli altri due “forastieri”. Questi due elementi da soli già offrono spunti di riflessione molto significativi: innanzitutto fa riflettere il rapporto uno a tre tra scultori e marmorari, che possiamo intendere o come indice del ruolo di primo piano ricoperto da questi ultimi a Napoli alla luce delle loro molteplici competenze, o più semplicemente come segnale della loro sempre più copiosa presenza in città. Il fatto, inoltre, che dei quattro governatori due dovessero essere forestieri, la dice

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Giuseppe Ceci, *La corporazione degli Scultori e Marmorari*, in “Napoli Nobilissima”, 1897, p. 124.

lunga sul fenomeno dell'esodo nel viceregno di tutta una serie di maestranze, tra scultori e marmorari, provenienti da altre regioni d'Italia, in particolare dalla Toscana e dalla Lombardia.

I governatori, eletti ogni 8 novembre, nel giorno della festa dei Santi Quattro Coronati, restavano in carica un anno e potevano essere rieletti soltanto dopo un triennio. I primi consoli della Congregazione furono coloro i quali avevano dato principio a questa iniziativa, e tra essi spiccava anche Jacopo Lazzari:

“E perché è necessaria l'elettione di governatori che haveranno da regger e governar la detta Cappella con le sante opere ch'in quella s'haveranno a fare, perciò la detta arte unita li mesi passati creò quattro Governatori, li quali come inventori di quest'arte dovessero dar principio a detta Cappella, e quella erigere e governare per il tempo di sopra stabilito, e furono: Gio. Antonio Galluccio, napoletano; Francesco Cassano scultore, similmente napoletano; Costantino Marasi e Jacovo Lazari, forastieri”.⁹²

È chiaro dunque che il nostro artefice fu tra i promotori della nascita di questa importante istituzione, e ciò va a prova dell'impegno sempre più incisivo che egli svolse a Napoli con la sua arte. E non è un caso se la prima sede scelta, in via provvisoria, per la Cappella de' Santi Quattro Coronati fu uno degli oratori della chiesa dei Girolamini, dove Jacopo, come vedremo, svolse gran parte della sua attività.⁹³ Nel 1629 la Cappella si spostò poi nella chiesa di Santa Marta, dove era anche la *Corporazione dell'arte de' Ricamatori* sotto il titolo della Cappella di San Luca, e in seguito in una cappella della chiesa di Santa Chiara, dove si trovava stabilita nel 1729.⁹⁴

Uno “Stato della Cappella” fu scritto nel 1634 da Agostino Giordano, l'allora segretario della Congregazione, in occasione della visita pastorale del cardinale Boncompagni.⁹⁵ Dal documento, conosciuto da Strazzullo, ma non pubblicato, apprendiamo che Jacopo Lazzari fu “governatore et tesoriere” della Cappella nel 1629 (l'anno in cui, verosimilmente, essa fu trasferita dai Girolamini e istituita all'interno della chiesa di Santa Marta),⁹⁶ quindi nuovamente nel 1634. Era stato governatore anche nel 1624, come si apprende da una testimonianza relativa ad una vertenza in corso al 1636 tra la Corporazione e il marmoraro carrarese Costantino Marasi.⁹⁷

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*. Cfr. anche: Franco Strazzullo, *Statuti della Corporazione degli Scultori e Marmorari Napoletani*, in “Atti dell'Accademia Pontaniana”, 1961-62, p. 222. Non ci è dato di conoscere l'origine della notizia della permanenza della Cappella dei Santi Quattro Coronati nella chiesa dei Girolamini così come riportata per primo dal Ceci.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ ASDNa, *Visite Pastorali*, Cardinale Boncompagno, V, 39, f. 302 (non trascritto in appendice).

⁹⁶ Dobbiamo credere che la Cappella fu eretta in Santa Marta nel 1629 perché nel suo *Stato della Cappella* scritto il primo dicembre del 1634, il segretario Giordano riporta gli introiti e gli esiti a partire da quell'anno. Di seguito specifica inoltre che “per essere stata eretta pochi anni sono, non tene d'entrate altro che 817.10 ducati [...], quello de più s'erigge perviene da elemosine dagli suoi dell'arte”.

⁹⁷ Per la natura della vertenza cfr: Eustachio Rogadeo, *Nell'Arte del Marmo*, in “Napoli Nobilissima” 1901, pp. 91-93.

Lo Statuto si divide in venticinque capitoli, di cui cinque riguardano specificamente l'esercizio di quest'arte e l'ordinamento sociale dei suoi adepti. Tutti gli iscritti alla corporazione versavano un contributo fisso alla Cappella, il "sabatino", che variava a seconda del loro profilo professionale: lo scalpellino che lavorava per un capomastro contribuiva con una cinquina per ogni carlino la settimana, il capomastro o lo scalpellino 'autonomo' con un carlino; lo scalpellino che apriva bottega, divenendo a sua volta capomastro, versava alla Cappella la cifra di due ducati.⁹⁸ Nessun forestiero poteva esercitare a Napoli la professione di scultore o marmoraro senza averne prima dato nota alla corporazione, e non avendone ottenuta licenza, pur rimanendo egli libero di lavorare in città, gli erano negati tutti i privilegi di cui godevano i congregati dell'arte. Inoltre, per ogni controversia sorta nell'ambito dell'esercizio di questa professione, si eleggevano ad arbitri gli stessi governatori, chiamati ad intervenire anche quando vi fossero delle differenze negli apprezzamenti.⁹⁹ E infatti, per fare un esempio, quando nel 1632 le monache di San Gregorio Armeno acquistarono "due colonne" dal mercante di marmi Stefano Sormano,¹⁰⁰ queste furono fatte apprezzare da Jacopo Lazzari (per parte delle monache) e da Cristoforo Monterosso (per parte del Sormano); essendo stati questi marmi valutati in maniera differente dai due arbitri, un terzo giudice fu chiamato a deciderne il prezzo, e cioè l'allora governatore della Cappella, Antonio Solaro.¹⁰¹

Infine, s'impediva tanto ai capimastri, quanto agli scalpellini e "lavoranti", di prendere parte "a fare opera alcuna d'altro maestro mercenario, come fabbricatore", e di lavorare al servizio esclusivo dei propri principali, e ciò sotto pena di dieci ducati. La stessa ammenda era stabilita per ogni capomastro che avesse accettato come collaboratore un qualunque 'lavorante' già al servizio di un "altro maestro della medesima arte et non habbia soddisfatto al tempo o ad altra cosa nella quale era obbligato soddisfare".¹⁰² Tale clausola è più o meno esplicita anche in un atto notarile del 1634, una *Locatio servitiorum* in cui Aquilante e Marco Passarelli, rispettivamente padre e figlio, abruzzesi, venivano assoldati da Jacopo Lazzari come suoi collaboratori, a partire da quell'anno fino al 1637:

"et etiam durante dicto tempore promisit di non andare a lavorare in altra parte, et servire ad altra persona, et si in licentiatu discesserit, et andando a lavorare et servire altra parte liceat dicto Jacobo pigliarsi un altro a tutti danni, spese, et interessi di detti padre et figlio, e ciascuno d'essi in solidum".¹⁰³

⁹⁸ F. Strazzullo, *op. cit.*, p. 223.

⁹⁹ G. Ceci, *op. cit.* p. 125.

¹⁰⁰ Il Sormano era un mercante che mantenne un certo monopolio nella fornitura dei marmi necessari alla fabbrica della Certosa di San Martino fino al 1653 (Cfr. Paola D'Agostino, *Cosimo Fanzago scultore*, Napoli 2011, p. 204).

¹⁰¹ Cfr. appendice. Antonio Solaro è confermato governatore della Cappella anche nella relazione sopracitata del 1634, firmata dal segretario Antonio Giordano e conservata presso l'Archivio Diocesano di Napoli.

¹⁰² G. Ceci, *op. cit.*, p. 125.

¹⁰³ Cfr. appendice.

L'inedito documento contribuisce ad arricchire le nostre conoscenze sulle dinamiche legate all'officina del Lazzari, che proprio in quegli anni di intensa attività veniva incrementata, ed è utile anche a comprendere, più in generale, quale complesso schema di lavoro e quante diverse personalità si celino dietro ogni prodotto di questi artefici.

Vale la pena, a questo punto, chiarire alcuni aspetti relativi alla professione di marmoraro nella Napoli del Seicento. Come sappiamo, dietro al progetto di un ambiente architettonico decorato con un apparato in marmi commessi si cela, il più delle volte, proprio un marmoraro. Nel caso di Jacopo Lazzari molti dei documenti presentati evidenziano la centralità che nella sua opera ricopri l'aspetto progettuale, avvicinando la sua figura a quella di un architetto. Tuttavia sono diverse le opere a cui egli prende parte come semplice esecutore di un progetto altrui.

Su disegno dell'architetto fiorentino Dionisio di Bartolomeo Nencioni, con il quale condivise per molti anni un ruolo di totale responsabilità all'interno della fabbrica dei Girolamini, Jacopo realizzò tra 1606 e 1607 il *Monumento funebre di Angelo Giustiniani*, destinato alla Cattedrale di Bovino. Se al sodalizio tra un architetto e un marmoraro si può guardare come ad una conseguenza quasi logica – specie in considerazione del fatto che l'architetto in questione era il Nencioni al quale il Lazzari sin dal suo arrivo a Napoli si era subito legato –, va altresì detto che non mancarono casi di collaborazioni più particolari, come quella con il pittore Ippolito Borghese, che nel 1614 disegnava per il Lazzari l'armadio reliquiario che aveva da fare per la Cappella Scodes nella chiesa cappuccina di Sant'Eframo Nuovo:¹⁰⁴ che un pittore fornisse il disegno per un apparato decorativo in marmi commessi era pratica consolidata a Firenze, dove, come anticipato, a partire dalla fine del XVI secolo, i cartoni per le tarsie in marmi e pietre dure destinati alla Cappella dei Principi nella chiesa di San Lorenzo furono, appunto, ideati da pittori.¹⁰⁵

Per concludere e completare il discorso intorno agli artefici del marmo sarà necessario accennare ad uno degli aspetti più caratteristici di quest'arte, e cioè la costituzione di società di lavoro. Attraverso queste era possibile creare una coalizione temporanea tra due o più addetti all'arte, in modo da gestire anche più commissioni alla volta, dividere o subappaltare il lavoro, assoldare collaboratori solo in caso di bisogno, riducendo così i costi strutturali.

Sino a questo momento era conosciuta agli studi una sola società di Jacopo Lazzari, stipulata con i marmorari Francesco Valentino e Simone Tacca negli anni '30 del Seicento, resa nota attraverso un documento notarile pubblicato da Ulisse Prota Giurleo, la *Declaratio et conventio pro Iacobo Lazari, Simone Tacca et Francesco Valentino*, in cui alla data del 12 aprile 1640 i tre soci, giungendo a convenzione tra loro, rendevano l'elenco dei lavori ai quali essi avevano preso parte

¹⁰⁴ Eduardo Nappi, *La chiesa di Sant'Eframo Vecchio in Napoli*, in "Studi e ricerche francescane", 1990, pp.117-184.

¹⁰⁵ A. Giusti, *op. cit.* 2003, pp. 197-198.

fino a quel momento.¹⁰⁶ Dal documento si apprende anche che Jacopo era socio maggioritario della coalizione, poiché:

“in tutte l’opere incominciate et non finite fino ad oggi, ognuno d’essi habbia da tirare cioè esso mastro Jacovo [...] per una parte delle due, et essi Simone et Francesco per l’altra parte sino alla totale costruttione et perfettione d’esse”.¹⁰⁷

Tuttavia, morendo Giacomo, nel consorzio sarebbero subentrati i suoi figli Giacinto e Dionisio, e a quel punto i profitti si sarebbero divisi equamente tra i tre soci.¹⁰⁸

Dai dati emersi all’interno di questa ricerca sappiamo che Jacopo avrebbe stipulato alcune altre coalizioni temporanee in quarant’anni di intensa attività napoletana. Una delle prime fu stretta con il marmoraro toscano Felice de Felice negli anni tra 1618 e 1620 circa, quando i due artefici realizzarono *in solidum* una serie di rilevanti opere per i padri certosini di San Martino e di San Giacomo di Capri, nonché l’altare maggiore della chiesa di San Giorgio Maggiore di Napoli.

Insieme al marmoraro napoletano Giovan Antonio Galluccio collaborò dal 1620 al 1630 circa nel cantiere dell’Annunziata, non solo all’opera per l’altare maggiore, ma anche nella Cappella Carafa, fortunatamente scampata al devastante incendio settecentesco. Per i governatori dell’Annunziata i due realizzarono inoltre la porta in piperno e marmo bianco nel “cortile della Pace”, per la quale sono documentati al 1630,¹⁰⁹ anno in cui eressero insieme il monumento dei D’Aquino nella chiesa di San Domenico Maggiore. Infine Lazzari e Galluccio sono documentati ancora al 1633, quando lavorarono alla tomba di Geronimo Exarquez per la chiesa di San Bernardino a Lauria, oggi dispersa.¹¹⁰

Merita una menzione anche il rapporto che intercorse tra Giacomo Lazzari e lo stuccatore bergamasco Domenico Novellone, suo cognato (i due avevano sposato le sorelle Caterina e Maddalena Papini, rispettivamente nel 1613 e nel 1609).¹¹¹ Il Novellone è presente più o meno in tutti i cantieri in cui era attivo il marmoraro fiorentino: tra 1614 e 1615 lavorava agli stucchi del monumento del Patriarca di Sangro nella Cappella Sansevero di Napoli, opera per la quale è documentato anche Jacopo;¹¹² nel 1616 Domenico risulta nei pagamenti insieme al Lazzari per gli stucchi della cappella di San Filippo Neri ai Girolamini, e nel 1619 per quelli dati “nelli archi e

¹⁰⁶ U. Prota Giurleo, *op. cit.* 1957, p. 99.

¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ *Infra*, cap. IV.

¹¹⁰ Giovan Battista D’Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei banchi*, in “Archivio Storico per le Province Napoletane”, Napoli 1914, pp. 858-859.

¹¹¹ ASNa, *Notai del Seicento*, sch. 539/31, f. 788 (non trascritto in appendice).

¹¹² Eduardo Nappi, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli, 2010, pp. 112-113.

cimase di sette cappelle dentro la chiesa dell'Oratorio",¹¹³ nel 1626 i due lavoravano *in solidum* alla decorazione plastica nella chiesa dell'Annunziata,¹¹⁴ dove il Novellone era stato chiamato a "coprire tutti li piperni di succo in detta Casa",¹¹⁵ e nel 1631 realizzavano con Donato Vannelli il pavimento della chiesa di San Gregorio Armeno;¹¹⁶ infine lo stuccatore era attivo nelle chiese di San Martino (1619-21), della Sapienza e di Santa Maria della Pace (1636) negli stessi anni in cui vi era all'opera anche Jacopo.¹¹⁷

Molte altre collaborazioni temporanee furono strette dal Lazzari principalmente con scultori; a questi il nostro affidava l'esecuzione delle sculture nei monumenti a cui lavorava, come nel caso dei sodalizi con i toscani Tommaso Montani e Giovan Marco Vitale e con il vicentino Giovan Domenico Monterosso, di cui parleremo ampiamente nel corso di questo studio.

¹¹³ Rosa Lucchese, *La chiesa dei Girolamini*, in "Quaderni dell'Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli - Fondazione" (2007-2008), 2009, p. 600.

¹¹⁴ AMNa, *Notamenti* 42/13, cc. 111-112 (non trascritto in appendice).

¹¹⁵ ASNa, *Notai del Seicento*, 202/2, senza numero di pagina (non trascritto in appendice).

¹¹⁶ *Infra*, cap. VI.

¹¹⁷ Per l'attività del Novellone in Santa Maria della Pace si è reperita una documentazione inedita in: ASNa, *Notai del Seicento*, Aniello Perrotta, 105/ 21, ff. 158-160. 119-127, 157-158 (non trascritto in appendice).

CAPITOLO

II

I PRIMI ANNI A NAPOLI

1. *La vita e le opere (1600-1614).*

Jacopo Lazzari nacque a Firenze nel 1574 e giunse a Napoli nel 1600, dopo aver trascorso quattro anni nella città di Roma. Questo è quanto lui stesso afferma all'interno delle *Sponsorum depositiones*, rese nel 1613 alla Curia di Napoli in occasione del suo matrimonio con la fiorentina Caterina Papini. Fu Ulisse Prota Giurleo a rinvenire nel 1957 questo documento, che ancora oggi costituisce la prima testimonianza documentaria sulla biografia del Lazzari.¹¹⁸ Della tappa romana ci informava già Carlo Celano il quale, in riferimento all'opera nella Cappella Tarugi ai Girolamini, sosteneva che “questa fu disegno di Giacomo Lazari, chiamato da Roma a quest'effetto”.¹¹⁹ Le notizie relative alla vita e all'attività del marmoraro fiorentino prima della sua venuta a Napoli sono ancora oscure, ma non c'è dubbio che a Roma, dove rimase per lo spazio di quattro anni, egli avesse preso parte alle ‘opere di marmo’ che copiosissime proliferavano nei vari cantieri della città. E non è improbabile, come induce a supporre Celano stesso, che il Lazzari fosse coinvolto specificamente nei lavori di decorazione dell'erigenda fabbrica oratoriana della Vallicella, e che da questo primo incarico fosse partito l'ingaggio per i Girolamini di Napoli. Fino al reperimento di nuovi dati in grado di definire più puntualmente il ruolo svolto dal Lazzari nell'Urbe mi limiterò a queste supposizioni, concentrandomi piuttosto sulla sua attività napoletana.

Nell'arte del Lazzari sono distinguibili tre momenti fondamentali, che segnano l'evolversi del suo ruolo artistico e sociale, del suo stile e, più in generale, della sua attività e relativo impatto sull'ambiente artistico napoletano. È possibile circoscrivere il primo periodo dal 1600 al 1614, arco di tempo nel quale si possono raggruppare opere di vario tipo – in alcuni casi note, purtroppo, soltanto attraverso i documenti – in cui il Lazzari è designato con mansioni diverse. Non sembra che, ad eccezione del notevole caso dei Girolamini, egli avesse preso parte a questi lavori rivestendo cariche di totale responsabilità, come invece sarebbe accaduto in un momento successivo. I tratti distintivi della sua ‘maniera’ riconosciuti dal Celano, e cioè la “sodezza” e la “diligenza”¹²⁰ tipiche della sua formazione tosco-romana, contraddistinguono già questa prima fase, ma a causa dell'esiguo numero di opere note e del fatto che queste si siano realizzate per lo più nell'ambito di collaborazioni, non è facile riconoscere in questi prodotti una fisionomia propria

¹¹⁸ U. Prota Giurleo, *op.cit.*, 1957, p. 90

¹¹⁹ Carlo Celano, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri date dal canonico Carlo Celano napoletano, divise in dieci giornate*. Napoli, 1692, II, ed. digitale a cura di Stefano De Mieri e Federica De Rosa (2009) PDF pubblicato on-line sul sito della Fondazione Memofonte (www.memofonte.it).

¹²⁰ *Ibidem*.

dell'arte del Lazzari. Dopo il 1614, invece, le commissioni si raddoppiarono e si diversificarono, Jacopo lavorò sempre più autonomamente e le opere assunsero quegli stilemi che contraddistinguono propriamente la sua maniera.

Un recente contributo di Mimma Pasculli Ferrari ha chiarito alcune dinamiche relative al monumento ai re angioini Carlo I, Clemenza d'Asburgo e Carlo Martello posto sulla controfacciata della Cattedrale dell'Assunta di Napoli, opera di Domenico Fontana dedicata dal viceré di Napoli Enrique de Guzman nel 1599.¹²¹ Per ciò che riguarda i marmi policromi, la studiosa ha avanzato un'attribuzione a Jacopo Lazzari proponendo un accostamento tra il decoro geometrico del monumento e quello ben più tardo della cappella del Balzo in Santa Chiara (1616).¹²² Accogliendo per buona questa ipotesi, dovremmo credere che il sepolcro angioino fu una delle prime opere eseguite dal nostro quando giunse a Napoli nel 1600. D'altronde, sono d'accordo con Fernando Loffredo nel credere che non vi sia motivo di togliere l'ideazione degli ornati in marmo commesso al Fontana, il quale avrebbe disegnato cose molto simili per le di poco successive cripte di Amalfi e Salerno,¹²³ eseguite da qualificati marmorari attivi anche a Napoli in quello stesso periodo.¹²⁴ Ciò non toglie, a mio avviso, che il Lazzari avesse potuto comunque pendere parte all'esecuzione materiale del decoro della tomba, e da questo trarre ispirazione per il disegno delle tarsie litiche usate in opere più mature, come le cappelle Carafa all'Annunziata, Spadafora ai Girolamini e del Balzo in Santa Chiara.

Il primo cantiere in cui il nostro è documentato sono i Girolamini: a partire dal 1601 egli eseguì e diresse la decorazione marmorea della Cappella Ruffo, ubicata nel transetto della chiesa alla destra dell'altare maggiore, in collaborazione con i marmorari Angelo Landi, Clemente Ciottoli e Cristoforo Monterosso. Il nostro dové provvedere anche al reperimento dei marmi colorati destinati a questo monumento, dato che al 1601 fu mandato a Roma a recuperare pietre di spoglio. Fu all'interno di questa fabbrica che il Lazzari suggellò il rapporto di collaborazione e d'amicizia con l'architetto fiorentino Dionisio di Bartolomeo, di cui meglio si dirà nel corso di questo studio. Con quest'ultimo egli prese parte, tra le altre cose, anche ad un'opera rimasta sin'oggi estranea agli studi: il *Monumento funebre del vescovo Angelo Giustiniani* nella cattedrale di Bovino, realizzato già nel 1606. Vedremo come la conoscenza di quest'opera aggiunga un tassello importante per la ricostruzione del primo periodo dell'attività napoletana del Lazzari.

¹²¹ Mimma Pasculli Ferrara, *Domenico e Giulio Cesare Fontana: monumenti sepolcrali nel duomo e nella chiesa di Monteoliveto di Napoli*, in Maurizio Fagiolo, Giuseppe Bonaccorso (a cura di), *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Roma 2009, pp. 97-109.

¹²² *Ivi*, pp. 101-104.

¹²³ Fernando Loffredo, *Pietro Bernini e Giovanni Caccini per le tombe angioine nel Duomo di Napoli*, in "Prospettiva", 2010, pp. 83-84.

¹²⁴ Tra essi Angelo Landi, Clemente Ciottoli, Francesco Cassano, Bartolomeo Argenti e Raimo Bergantino.

Dal 1608 al 1612 il fiorentino è documentato nella chiesa di Sant'Anna dei Lombardi, distrutta nel terremoto del 1805, ai lavori in due cappelle attigue tra loro, dedicate all'Annunziata e alla Resurrezione, rispettivamente delle famiglie Noris Correggio e Fenaroli.

Nel settembre del 1608 Jacopo aveva già portato a termine la decorazione in commesso marmoreo nella prima, dato che il suo lavoro veniva apprezzato dallo scultore Camillo Mariani e dal marmoraro Cristoforo Monterosso.¹²⁵ Anche l'epigrafe posta nella cappella e riportata dal D'Engenio pone la conclusione dei lavori di pittura e ornamentazione marmorea al 1608.¹²⁶ Del resto, nel 1610 il fiorentino fu chiamato nuovamente al servizio dei Noris Correggio, con il compito di "rimovere et alzare li marmori" evidentemente a fronte di un rinnovamento.¹²⁷ Entro il 1608 Battistello Caracciolo aveva già affrescato le due lunette della cappella, ma non sappiamo quando furono posti i quadri alle pareti, e cioè l'*Annunciazione* – verosimilmente il "quadro che fecero dipingere in Roma, né si sa l'autore" che riporta il Celano –¹²⁸ e una *Santa Teresa*, nota attraverso una descrizione resa nell'ambito della visita pastorale del cardinale Boncompagni.¹²⁹ Non è escluso che dalla collocazione di questi quadri potessero dipendere i lavori di ristrutturazione dell'ambiente. Nel 1612 Jacopo era ancora attivo nella chiesa della *natione lombarda*, documentato attraverso un pagamento inedito ai lavori per la "balaustrata et altare" nella cappella fatta erigere dal mercante comasco Alfonso Fenaroli e famosa per la presenza in essa di ben tre quadri di Caravaggio, oggi dispersi, realizzati entro il 1608.¹³⁰ Sebbene il suo intervento sia documentato solo al 1612, dobbiamo credere che all'opera di ornamentazione marmorea della cappella si attese già a partire dal novembre del 1608, quando al vicentino Cristoforo Monterosso venne versata dal Fenaroli la cifra di cinquanta ducati "in conto di una cappella li fa in Sant'Anna di Lombardi".¹³¹

Alla costruzione e decorazione marmorea delle cappelle Noris Correggio e Fenaroli si lavorò, quindi, più o meno contemporaneamente, ed è credibile che le due opere si fossero svolte nell'ambito di un sodalizio temporaneo – una pratica molto diffusa all'epoca, che consentiva di gestire al meglio i lavori facendo fronte a più di una committenza – tra il Lazzari e il Monterosso,

¹²⁵ Giovan Battista D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane", 1915, p. 359.

¹²⁶ Cesare d'Engenio Caracciolo, *Napoli Sacra*, Napoli 1624, p. 517. Nell'epigrafe: *Io. Iacobi Noris Filij e Io. Donatus Corregius/Bergomates sacellum hoc lapidibus & picturarum/Argumentis ornatum redditibus auxerunt/Vt in eo duarum fa. Alumni vita suncti/Iuxta quibus hic commune sepolchrum/Datum est, & superstites quotidiano/Sacro recreentur. Anno Sal. M. DC. VIII.*

¹²⁷ Cfr. appendice.

¹²⁸ C. Celano, *op. cit.*, 1692 (2009), III, pp. 8-9.

¹²⁹ ASDNa, *Visite pastorali*, F. Boncompagni, anno 1634, vol. V, cc. 198r-203r.

¹³⁰ Vincenzo Pacelli, *Caravaggio: aspetti e problemi della vicenda artistica*, in *Caravaggio tra arte e scienza*, a cura di Gianluca Forgione, Vincenzo Pacelli, Napoli 2012, p. 186. Ai lati della cappella erano presenti un *Battista* e un *San Francesco in atto di ricevere le stimmate*, mentre sull'altare era una *Resurrezione* descritta dal Celano come "cosa stimatissima, perché la figura principale par che esca dal quadro, però alcuni intendenti nell'arte dicono che sia mancante nel costume, perché li manca una gloriosa maestà".

¹³¹ E. Nappi, *op. cit.* 1983, p. 325.

d'altronde già insieme nella Cappella Ruffo ai Girolamini. Va tenuto presente, inoltre, che nelle dichiarazioni rese da Jacopo in occasione del suo matrimonio con la Papini nel 1613, egli si diceva “commorans prope ecclesiam S. Anna de' Lombardi”,¹³² e anche da questo potrebbe dipendere il suo ingaggio da parte dell'arciconfraternita dei lombardi.

Venendo agli altri lavori realizzati in questo periodo, nel 1610 Jacopo è documentato in Sant'Andrea delle Dame, dove aveva posto “fascie di marmo [...] nella mattonata della sacrestia”,¹³³ e nello stesso anno vinceva l'appalto per la realizzazione dei capitelli nella Cappella del Tesoro di San Gennaro.¹³⁴ A partire dal 1612 iniziava alcuni lavori di marmo nella chiesa di Sant'Angelo in Palco di Nola, ricevendo un pagamento per “due fonti d'acquasanta”. L'opera all'interno della fabbrica nolana si colloca nell'ambito dei lavori di rinnovamento, promossi dal frate Crisanto Cosciuti, che coinvolsero il nostro fino al 1614 almeno.¹³⁵

Il 28 ottobre 1613 si ha notizia del suo matrimonio con la conterranea Caterina Papini, celebrato nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini.¹³⁶ Stando all'istrumento dotale, il matrimonio doveva essere celebrato ad “ad uso et costumanza della città di Firenze”.¹³⁷ Caterina, figlia di Francesco Papini, tessitore esperto nell' “arte di dare li lustrì alli rasi”, gli portava in dote 500 ducati, di cui 300 erano da impiegarsi “in compra de beni”.¹³⁸ Solo qualche anno prima Francesco aveva dato in sposa l'altra sua figlia, Maddalena, allo stuccatore lombardo Domenico Novellone, con il quale il Lazzari avrebbe suggellato un rapporto di lunga collaborazione lavorativa.

Intanto l'impegno di Jacopo ai Girolamini proseguiva con l'incarico al 1613 della Cappella Tarugi, costruita in un luogo eminente della chiesa, alla destra dell'altare maggiore, e dedicata a san Filippo Neri, ai cui lavori avrebbe atteso fino almeno al 1639. Ma di quest'opera come delle altre presenti nella chiesa oratoriana parleremo più dettagliatamente nel corso di questo scritto.

Nella chiesa di Sant'Eframo Nuovo tra 1614 e 1615 Jacopo lavorava ad una cappella voluta dalla nobildonna Lucrezia Carafa Scodes per riporvi un reliquiario ligneo da lei donato ai frati

¹³² ASDNa, *Processetti matrimoniali*, 708, I.G. 1613. Dal 1601 al 1605 almeno Giacomo fu inquilino di una proprietà della congregazione, e precisamente della casa Filomarino che si trovava di fronte al Duomo.

¹³³ Eduardo Nappi, *Le chiese di Giovan Giacomo Conforto (dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli)*, in “Ricerche sul Seicento napoletano”, 1988 p. 152.

¹³⁴ Franco Strazzullo, *La cappella di San Gennaro nel Duomo di Napoli*, Napoli 1994, p. 60. Al riguardo, lo Strazzullo riporta solo che “A 28 giugno 1610 hanno approntato l'infrascritto vide licet che si allumi lacandela sopra l'offerta dei capitelli, quale è stata allumata et è rimasta all'offerta de Giacomo Lazari et compagni” (66/1594 fol 36v.), e che il 22 aprile dell'anno seguente vennero consegnate al signor Claudio Rocco le scritture relative a questa offerta. I lavori di marmo della cappella del Tesoro di San Gennaro furono infine affidati a Cristoforo e Giovan Domenico Monterosso, i quali risultano pagati specificamente anche per le colonne e i capitelli.

¹³⁵ *Infra*, cap. V.

¹³⁶ U. Prota Giurleo, *op. cit.*, p. 90.

¹³⁷ Cfr. appendice.

¹³⁸ *Ibidem*. Nel 1616 infatti Jacopo Lazzari pagava trecento ducati al pittore Giovanni Balducci “per la vendita [...] fattoli d'annui ducati 22 supra li peggioni di sua casa con giardino sita al Borgo delli Vergini et sopra tutti l'altri suoi beni, con lo patto de retroemendo”, come disposto nell'istrumento dotale (cfr. appendice).

cappuccini.¹³⁹ In quell'occasione il Lazzari realizzava appunto “un lavoro di marmo [...] per collocarvi il reliquiario”¹⁴⁰, e cioè un armadio come quelli già realizzati negli stessi anni nella Cappella Tarugi, ma che purtroppo è andato smembrato. Come precisato nelle causali di pagamento, il marmoraro realizzava l'opera secondo un modello fornito dal pittore Ippolito Borghese. Già si è detto di come a Firenze questa fosse una pratica consolidata, dato che già a partire dalla fine del XVI secolo i cartoni per le tarsie in marmi e pietre dure destinati alla Cappella dei Principi furono ideati per lo più da pittori come Ludovico Cigoli, Jacopo Ligozzi e Bernardino Poccetti. Il caso di Sant'Eframo Nuovo si spiega anche alla luce del rapporto che intercorse tra i frati cappuccini e Ippolito Borghese, il quale fu responsabile di ben cinque “quadri” nella cappella, alcuni dei quali destinati proprio al reliquiario ligneo, opera che dovette avere dimensioni monumentali se il suo intagliatore, Aniello Stellato, fu incaricato di destinarvi anche “vinti teste”.¹⁴¹ Il pittore fu quindi responsabile della progettazione della cappella nella sua interezza, ed è chiaro che questo fu possibile in virtù della fiducia che i frati gli accordarono.

2. *Il Monumento funebre del vescovo Angelo Giustiniani nella Cattedrale di Bovino.*

Intendo adesso richiamare l'attenzione su un monumento sepolcrale presente nella Cattedrale di Bovino, che un esame di documenti inediti, reperiti presso l'Archivio del Banco di Napoli, ha permesso di riferire a Jacopo Lazzari. Si tratta del sepolcro del vescovo Angelo Giustiniani, opera di un certo interesse artistico di cui sin'ora non solo si ignorava l'autore, ma sulla quale non era mai stata prestata adeguata attenzione da parte della storiografia artistica.

L'opera di Bovino si inserisce nel percorso artistico di Jacopo Lazzari come un episodio particolarmente interessante. Nel primo pagamento per il sepolcro, datato al 20 novembre 1606, già emergono dati del tutto pregnanti:

“A Francesco Cecchi ducati 50 et per lui a monsignor Antonio Giustiniano, et per esso a Francesco e Jacovo Lazzari a ciascun di essi ce li paga à buon conto di ducati ducentonovanta per prezzo delli marmi et mischi della sepoltura che li deve fare senza le figure, ma però deve darli li marmi per le dette figure, et conforme al disegno datoli da Dionisio di Bartolomeo architetto sottoscritto di propria mano delli detti Francesco et Jacovo [...]”.¹⁴²

¹³⁹ E. Nappi, *op. cit.*, 1990, pp.153-154. Lucrezia fu moglie di Giovan Antonio Scodes, ricco mercante di tessuti il quale aveva raccolto in vita un gran numero di reliquie e reliquiari. Alla sua morte la vedova ne fece dono ad alcuni ordini religiosi, tra cui i cappuccini di Sant'Eframo, i francescani minimi di San Luigi di Palazzo e teatini dei SS. Apostoli (cfr. Carlo Celano, *op. cit.* (2009), I, p.81; V, p. 39; Antonio Parrino, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi et alla mente de' curiosi*, Napoli 1700, I, p. 265).

¹⁴⁰ *Ibidem.*

¹⁴¹ *Ibidem.*

¹⁴² Cfr. appendice.

Jacopo veniva pagato insieme a Francesco Lazzari, nome che emerge per la prima volta negli studi, per la fornitura e messa in opera dei marmi di una sepoltura progettata da Dionisio di Bartolomeo e commissionata da don Antonio Giustiniani. Ai due marmorai, come è chiaramente specificato, non spettavano anche le sculture del monumento, ossia il ritratto del vescovo Angelo Giustiniani e il rilievo della *Madonna con Bambino*, ma furono comunque essi stessi a fornire i materiali per la loro esecuzione che quindi, come assai spesso accadeva, veniva affidata ad uno scultore specializzato. Come è chiaro in questo documento non viene anche specificata la destinazione dell'opera, resa nota soltanto attraverso un altro pagamento del 3 dicembre 1607:

“A don Antonio Giustiniano ducati 17, et per lui a Francesco et Giacomo Lazzari disse ce li paga con patto che l'habbiano da fare buoni alli conti delli marmi della sepoltura che gli hanno fatta per Bovino [...]”.¹⁴³

L'associazione con il bel monumento eretto alla memoria del vescovo Angelo Giustiniani all'interno della Cattedrale di Bovino è stata immediata.

Questa chiesa vanta antichissime origini, come del resto la sua diocesi che, dipendendo direttamente da quella longobarda di Benevento, esisteva già prima dell'anno Mille. Nel XIII secolo, quando l'edificio fu trasformato in stile romanico, fu inglobata nella cattedrale l'adiacente chiesetta di San Marco d'Eca, protettore della città, sorta già nel V-VI secolo per ospitare le reliquie del santo, all'epoca traslate dalla vicina Troia. Il nostro sepolcro sorge proprio all'interno di quello spazio, poi conosciuto col nome di Cappellone di San Marco.

Vescovo di Bovino dal 1578 al 1600, Angelo proveniva dalla nobile famiglia dei Giustiniani, signori dell'isola greca di Chio. La prima fonte letteraria ad informarci sul presule fu, nel 1615, Francesco Zazzera, il quale scriveva che “infiniti altri vescovi, e moderni, ed antichi, ha havuto la casa Giostiniana, e a tempi a noi più vicini [...] Angelo Giostiniani, vescovo di Bovino, huomo molto ricco”.¹⁴⁴

Domenico Pietro Paoli, autore nel 1631 del libro sulla vita di San Marco d'Eca, presentando in appendice notizie su alcuni vescovi di Bovino, fornisce le prime informazioni più dettagliate su Angelo Giustiniani. Secondo l'autore questi nacque a Chio e studiò diritto canonico a Genova, città in cui si trasferì in seguito alla presa dell'isola da parte dei turchi. Fu fatto vescovo di Bovino all'età di 27 anni, in anticipo di tre anni rispetto a quanto si richiedeva per l'ammissione a questa carica, grazie ad una dispensa di Gregorio XIII, emanata nell'anno stesso della sua salita al soglio pontificio, appunto il 1578. Tale privilegio si spiega anche in base al fatto che a Roma il Giustiniani

¹⁴³ *Ivi*, doc 4.

¹⁴⁴ Francesco Zazzera, *Della Nobiltà dell'Italia, parte prima. Del Signor D. Francesco Zazzera napoletano. Alla Sereniss. e Catol. Maestà del re Filippo III nostro Signore*. Napoli, 1615, pp. 176.

si presentava benissimo: a caldeggiare l'incarico furono due illustri suoi parenti, i cardinali romani Vincenzo e Benedetto Giustiniani, zii di Angelo.¹⁴⁵ In aggiunta a ciò, da Ferdinando Ughelli sappiamo che fu anche zio paterno di Giulio Giustiniani, vescovo di Ajaccio.¹⁴⁶

L'arrivo nella diocesi del nuovo presule, benché molto giovane e sprovvisto della necessaria esperienza, doveva essere funzionale, attraverso la creazione di un ponte Roma - Bovino – utile a garantire il controllo della Curia romana sulla diocesi –, ad instaurare il clima e le condizioni tali da permettere l'applicazione dei decreti tridentini.¹⁴⁷

Il Giustiniani si distinse per il suo buon governo e per un'azione apostolica particolarmente attenta e persuasiva.¹⁴⁸ Pietro Paoli riferiva ancora al riguardo:

“Fè venire di Roma un ampissimo privilegio, il quale poche chiese credo che l'habbiano nel Regno di Napoli, che ogni giorno, e ogni volta che da chiunque sacerdote si celebra il santo sacrificio della messa nell'altare del Santissimo Sacramento del Duomo, si cava un'anima dal Purgatorio, ad intentione dell'offerente, come dal Breve appare, che sta intagliato in marmo nella suddetta cappella”.¹⁴⁹

Di questo privilegio si conserva tutt'oggi memoria in cattedrale attraverso un'epigrafe collocata sulla parete laterale dell'altare della cappella di San Marco.

Angelo Giustiniani non mancò, infine, di arricchire la sua chiesa di tesori quali “panni d'altare, pianete, dalmatiche e piviali di prezzo, e baldacchini per l'altare maggiore, come dalle sue arme e imprese si vede”; tra le altre opere che gli vengono attribuite vi sono poi “le porte del duomo di Bovino, nelle quali oltre le sue arme vi sta scritto il suo nome, e di duo cardinali suoi zii, e l'anno [1588]”, e il restauro del “piè dell'organo”, che fece realizzare nel 1597 “alla moderna”.¹⁵⁰

¹⁴⁵ Domenico Pietro Paoli, *Historia della vita, morte, miracoli e traslazione di San Marco Confessore, vescovo di Lucera e protettore della città di Bovino. Scritta dal Chierico Dottor Domenico Pietro Paoli dell'istessa città, in lode del Santo. Con un catalogo nel fine delli Vescovi di Bovino, con l'istoria dell'edificazione di Santa Maria Valleverde nel territorio della città predetta*. Napoli, 1631, pp. 114-119.

¹⁴⁶ Ferdinando Ughello, *Italia Sacra. Sive de Episcopis Italiae, et insularum adjacentum*, tomo VIII, seconda edizione a cura di Nicola Coleti, Venezia 1721, p. 169. Fu proprio il vescovo Angelo Giustiniani ad ordinare ad Ajaccio il nipote Giulio, nell'anno 1587 (cfr.: Stefano Tabacchi in “Dizionario Biografico degli Italiani”, vol. 57, 2002).

¹⁴⁷ Mario Spedicato, *La restaurazione romana del potere vescovile a Bovino tra XVI e XVII secolo*, in “Atti e documenti dell'Archivio Capitolare e dell'Archivio Diocesano di Bovino”, Bovino 2 e 9 ottobre 1999, Accadia 2000, p.99.

¹⁴⁸ Vincenzo d'Avino, *Cenni storici sulle chiese arcivescovili, vescovili, e prelatizie (nullius) del regno delle due Sicilie*, 1848, p. 88. Il d'Avino riporta che il Giustiniani non solo accrebbe la diocesi di Bovino con l'acquisto di terreni, ma provvide a risolvere anche altre questioni che creavano malcontento tra i bovinesi, come quella del “gravoso terraggio de' casali” che li costringeva a pagare “mezza semenza per ogni versura”. Lo stesso autore ci informa anche che nel 1587 il vescovo “riapri in Santagata le due sopprese chiese di S. Andrea e di S. Angelo, e non potendo essere bastevole ai bisogni spirituali il solo parroco di S. Nicola, le provvide di arcipreti. Nel 19 di agosto 1595 stabilì in Accadia i PP. Conventuali di San Francesco. [...]”.

¹⁴⁹ D. Pietro Paoli, *op.cit.*, p. 115.

¹⁵⁰ *Ibidem*. Le tracce di questi due interventi non sono più individuabili a causa della perdita di gran parte delle opere presenti nella cattedrale in seguito al sisma che colpì il territorio del Vulture nel 1930.

Il Giustiniani morì improvvisamente a Diliceto il 19 agosto del 1600, durante una visita pastorale, dopo 22 anni e tre mesi di governo della sua chiesa. Il suo corpo fu quindi trasportato nella cattedrale di Bovino, dove poi fu fatto fare il monumento alla sua memoria.

L'epigrafe posta in data 1609 sulla sua tomba chiarisce che fu Benedetto Giustiniani, nipote del vescovo, a dedicare il monumento all'illustre parente:

Ad Angelo Giustiniani, vescovo di Bovino,

*molto riconoscente nelle cose più grandi, di medio valore e le più basse. Dopo aver tenuto il
vescovato*

*esattamente per ventitré anni in assoluta santità, ed essersi guadagnato la benevolenza della città
di Bovino per tutti gli impegni di amore e liberalità,*

mutò la caducità della vita con l'eternità della virtù

all'età di cinquant'anni.

Il nipote Benedetto Giustiniani pose [questo monumento] all'ottimo zio.

*E lui stesso, giovane davvero eccellente di ventidue anni, e nato [per conseguire] i traguardi più
alti, morì nel fior fiore tanto del valore quanto dell'età,*

*mentre allestiva questa memoria dedicata allo zio vescovo, dopo che proprio in questa sepoltura
erano stati deposti il padre, alcuni antenati, la nonna e qualche altro parente.*

*Maria Elena, figlia di Benedetto, portò a termine il monumento alla riconoscente memoria dei
familiari tanto rimpianti nell'anno del Signore 1609.¹⁵¹*

I documenti che si sono offerti alla nostra indagine, del resto, chiariscono che tutte le operazioni finanziarie relative al sepolcro venivano chiaramente sbrigate da monsignor Antonio Giustiniano, del quale sappiamo che Benedetto era nipote,¹⁵² o da tale Francesco Cecchi per esso.¹⁵³

Non è stato possibile rintracciare nella letteratura sulla famiglia Giustiniani notizie più specifiche né su Benedetto, né su monsignor Antonio. Dai documenti sappiamo che a Napoli, tra 1606 e 1608 entrambi erano titolari di più di un conto presso vari banchi.¹⁵⁴ In particolare, notizie più consistenti sono emerse in riferimento a monsignor Antonio Giustiniani, per il quale non si esclude la possibilità che fosse fratello del nostro vescovo, essendo entrambi legati a Benedetto dallo stesso

¹⁵¹ Secondo il Pietro Paoli l'elegante epigrafe "fu composta da un padre della Compagnia del Giesù nomato Berardino Stefonio" (cfr. D. Pietro Paoli, *op. cit.*, p. 118)

¹⁵² Il grado di parentela tra i due viene chiarito all'interno di un documento in cui un tal Michele de Aquino riceveva 50 ducati da parte di Antonio Giustiniani "per servizio di sua casa et di Benedetto Giustiniano nepote" (cfr. appendice documentaria).

¹⁵³ Cfr. Appendice.

¹⁵⁴ *Ibidem.*

grado di parentela. Benedetto Giustiniani visse a Bovino, dove si era trasferito al seguito del vescovo suo zio insieme con altri membri della famiglia, indicati sepolti in cattedrale nell'iscrizione sull'epigrafe. Questo potrebbe spiegare il motivo per il quale egli non risulta mai direttamente implicato nei pagamenti per il sepolcro: possiamo credere, infatti, che si servisse della mediazione del suo "Illustrissimo et Reverendissimo" parente monsignore Antonio Giustiniani per pagare i lavori che si eseguivano a Napoli per il monumento destinato alla cattedrale di Bovino.¹⁵⁵

Che Antonio Giustiniani vivesse nella capitale vicereale, o che avesse comunque più fitte relazioni con questa città, è dato certo: dal 1606 al 1608, quindi esattamente negli stessi anni in cui i Lazzari lavoravano alla tomba di Bovino, egli pagava una serie di maestranze per i lavori che faceva realizzare in una sua casa sita al Borgo dei Vergini.¹⁵⁶ Ed è significativo che a dirigere quell'impresa, come rivelano diverse partite di banco, fosse proprio l'architetto che aveva progettato il sepolcro bovinese, e cioè Dionisio di Bartolomeo.¹⁵⁷ Non è escluso, quindi, che fosse partito proprio dal monsignor Giustiniani l'incarico all'architetto fiorentino, già al suo servizio per i lavori nella sua casa, per il monumento che il nipote Benedetto doveva dedicare alla memoria dello zio vescovo. Ed è altrettanto probabile che i due Lazzari operassero accanto al di Bartolomeo già nel cantiere dei Vergini, come sembrerebbe provare un pagamento diretto a Francesco Lazzari in riferimento a questa impresa.¹⁵⁸

La casa del Borgo dei Vergini non è stata individuata; di essa sappiamo che si trovava vicino alla chiesa di San Severo, e che il suo giardino confinava con quello del palazzo Carmignano, non più esistente.¹⁵⁹ Antonio Giustiniani negli stessi anni pensava anche di fornirla con dipinti, pagando un altro artista fiorentino, Giovanni Balducci, "per alcune pitture fatte in una cappella di sua casa" e per due "telari con quadri et colori".¹⁶⁰

Tornando alla tomba di Bovino, come spesso accade per le opere confinate nella provincia del vicereame, è molto raro imbattersi in testimonianze scritte di un certo interesse storico-artistico. La prima descrizione si deve proprio al citato Pietro Paoli, il quale scriveva al riguardo:

"fu poi subito trasferito il suo corpo [di Angelo Giustiniani] nella cattedrale, ove sta sepolto in un bellissimo monumento di bianco marmo e porfido, e vi sta distesa sopra una sua statua al vivo

¹⁵⁵ Diverse partite di banco lasciano intendere che Benedetto si servisse di *lettere di cambio* per trasferire i suoi soldi sul conto del prelado suo zio, o di chi per lui effettuava operazioni finanziarie. Si prenda a riferimento il seguente documento, tratto da un giornale di banco del Banco di Santa Maria del Popolo in data 26 gennaio 1607: "A Pompeo Bonomine ducati 233.10 et per lui a Benedetto Giustiniano disse per altrettanti che ha ricevuti soi in Bovino per mano de Giovan Antonio Bonomine, et per esso a monsignor Antonio Giustiniano suo zio, per darne credito a chi spettano, et per lui a Francesco Cecchi per accomodarne la scrittura" (cfr. appendice).

¹⁵⁶ Cfr. appendice.

¹⁵⁷ *Ibidem.*

¹⁵⁸ *Ibidem.*

¹⁵⁹ *Ibidem.*

¹⁶⁰ *Ibidem.*

con la pianeta e mitra similmente di marmo, con la mano destra alla guancia e con un guanciale sotto il gomito in forma d'un huomo che riposa, con l'iscrizione d'un epitafio il quale, per essere molto bello ed elegante, composto da un padre della Compagnia del Giesù nomato Berardino Stefonio, mi piace qui interiamente riferirlo [*omissis*]"¹⁶¹

Riconosciuta l'eleganza del monumento nella sua complessità, l'autore si sofferma principalmente sulla tipologia di ritratto, descrivendo nei particolari l'effigie del vescovo.

Di certo, sin da quando fu posto in cattedrale nel 1609 il monumento fu riconosciuto come particolarmente innovativo. Non risulta, infatti, che in città fossero stati eretti prima di allora sepolcri di questo tipo, e a darcene conferma è, a metà Ottocento, l'abate Vincenzo d'Avino, che nel suo studio sulle chiese vescovili del Regno delle Due Sicilie, in riferimento al "magnifico" mausoleo di Angelo Giustiniani, asseriva che fosse uno dei primi mai realizzati nella diocesi.¹⁶²

Possiamo in tal modo pensare che al vescovo che diede nuova vita alla circoscrizione vescovile di Bovino, garantendo su di essa il controllo da parte della curia pontificia, fu posto un monumento che dialogasse con l'arte dei principali centri religiosi e culturali dell'epoca, quali Roma, Firenze e Napoli *in primis*.

Venendo alla tipologia del sepolcro, essa viene riconosciuta come "sansoviniana" nelle guide più moderne.¹⁶³ Il 'tipo' di figura reclinata appoggiata al proprio gomito può essere rintracciato in Italia a partire dai monumenti funebri dei cardinali Girolamo Basso della Rovere e Ascanio Sforza, realizzati da Andrea Sansovino in Santa Maria del Popolo a Roma, tra 1505 e 1507. La tipologia trova quindi la sua giusta collocazione cronologia nel XVI secolo, e cioè in un momento in cui veniva riscoperto l'interesse per i sarcofagi antichi di ispirazione ellenistica, in cui si registra una analoga posizione del defunto.¹⁶⁴ L'effigiato veniva inserito all'interno di un'architettura ad arco trionfale o, come nei casi successivi all'opera di Sansovino, a forma di edicola, disteso su una tomba e sovrastato per lo più dall'immagine di una *Madonna con Bambino*. A Roma abbiamo diversi esempi di monumento su questa scia, dal *Sepolcro del Vescovo Elvino* di Guglielmo della Porta in Santa Maria del Popolo, a quello del *Cardinale Ciocchi del Monte* di Bartolomeo Ammannati in San Pietro in Montorio. Anche Giovan Antonio Dosio negli anni '60 del Cinquecento, e quindi agli inizi della sua esperienza romana, si cimentava in questa tipologia di

¹⁶¹ D. Pietro Paoli, *op.cit.*, p. 117. Bernandino Stefonio fu un letterato gesuita, professore del Collegio Romano. A partire dalla fine del Cinquecento si fece promotore di un rinnovamento del teatro di collegio, dando vita al tentativo di costruire tragedie latine classicheggianti sulle vicende dei martiri cristiani dei primi secoli: la S. Symphorosa, il *Crispus* e la *Flavia*. Fu poi chiamato a Modena per curare l'educazione del giovane Alfonso d'Este, e in questa città morì nel 1620 (cfr. Marco Corrandini, *Ansaldò Cebà. Tragedie*, Milano 2001, p. XXXVI).

¹⁶² V. d'Avino, *op. cit.*, p. 88

¹⁶³ Touring Club Italiano, *Guida della Regione Puglia*, Milano 1960, p.195.

¹⁶⁴ Carolyn Valone, *Giovanni Antonio Dosio: gli anni romani*, in *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di Emanule Barletti, Firenze 2011, p. 160.

monumento funerario con il *Sepolcro di Bartolomeo Farratini* nel Duomo di Amelia.¹⁶⁵ E con Dosio l'autore del progetto dell'opera di Bovino, appunto Dionisio di Bartolomeo, condivise non poco: a partire dall'ultimo decennio del Cinquecento i due architetti si confrontarono all'interno del cantiere dei Girolamini, il primo come autore del progetto della chiesa, il secondo come supervisore dei lavori.¹⁶⁶ L'impostazione architettonica del sepolcro del Giustiniani si può infatti confrontare, a mio avviso, con prototipi dosiani, e specificamente con due delle sue più celebri opere fiorentine: la Cappella Gaddi in Santa Maria Novella (1575-1577) e la Cappella Niccolini in Santa Croce.¹⁶⁷ Per quel che riguarda Napoli, questa tipologia di monumento funerario trovò una gran fortuna tra Cinque e Seicento, ma venendo a tempi più vicini alla realizzazione dell'opera bovinese, citeremo qualche esempio più specifico. Tra 1602 e 1603 lo scultore fiorentino Michelangelo Naccherino realizzava il *Monumento funebre del Vescovo Alfonso Gesualdo* in Duomo, al quale il sepolcro Giustiniani è vicino per tipologia e per concezione architettonica, molto sobria ed elegante anche per l'uso di poche qualità di marmo, quali il bardiglio, il broccatello, il verde di Calabria e il giallo di Siena. Il prototipo naccheriniano della tomba Gesualdo avrebbe ispirato tutta una serie di opere realizzate a Napoli in quello stesso periodo: da avvicinare ad esso è anche il *Monumento funebre del Vescovo Giulio Cesare Riccardo* nella chiesa dello Spirito Santo, opera di Girolamo d'Auria e Costantino Marasi realizzata tra 1604 e 1607, quindi proprio negli stessi anni in cui i Lazzari lavoravano al mausoleo Giustiniani.¹⁶⁸ Il *Vescovo Riccardo* è comunque un prodotto diverso dal *Vescovo Giustiniani* perché nell'opera napoletana il linguaggio decorativo prende il sopravvento su quello architettonico, e il disegno geometrico dei marmi colorati diventa protagonista assoluto dell'opera.

3. Su Dionisio di Bartolomeo, Francesco e Ottaviano Lazzari.

Il lavoro al monumento funebre di Angelo Giustiniani si incrocia con circostanze di gran rilevanza per la ricostruzione del primo periodo napoletano di Jacopo Lazzari.

L'autore del suo disegno, il fiorentino di Bartolomeo, è documentato a Napoli a partire dal 1584, quando realizzava il modello ligneo della fabbrica del convento di Sant'Andrea delle Dame.¹⁶⁹ Fino ad oggi gli studi, accogliendo una tesi del Prota Giurleo – il primo a realizzare un contributo

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 156-160.

¹⁶⁶ *Infra*, cap. III.

¹⁶⁷ Sull'argomento cfr. in ultimo Riccardo Spinelli, *La cappella Niccolini nella basilica francescana di Santa Croce*, in *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di Emanuele Barletti, Firenze 2011, pp. 369-374.

¹⁶⁸ Rosa Lucchese, *Nuove notizie sul complesso dello Spirito Santo*, in "Quaderni dell'Archivio Storico del Banco di Napoli", 2005-06, p. 490.

¹⁶⁹ Gennaro Borrelli, *L'architetto Nencioni Dionisio di Bartolomeo*, Napoli 1967, p. 43.

specifico sull'officina dei Lazzari –¹⁷⁰ hanno sostenuto che l'arrivo di Jacopo nella capitale del viceregno fosse dipeso proprio dalla presenza in città del Nencioni, il quale lo avrebbe chiamato affinché potesse coadiuvarlo nei vari lavori che diresse nella chiesa dei Girolamini a partire dal 1587.¹⁷¹ Oggi sappiamo che i fatti andarono diversamente.

Un documento ci aiuta a chiarire meglio le circostanze dell'arrivo a Napoli di Jacopo e il rapporto con l'architetto suo conterraneo: si tratta delle *Sponsorum depositiones* redatte nell'occasione del suo matrimonio, già pubblicate nel 1957 dal Prota Giurleo omettendo, tuttavia, le preziose dichiarazioni dei due testimoni chiamati dinanzi alla Curia per garantire la buona fede del marmoraro, e cioè l' "ingegnere" Dionisio di Bartolomeo e Paolo Tani, "faber legnaris".¹⁷²

In questa circostanza il nostro dichiarava di essere fiorentino e di avere allora l'età di 39 anni, seguitando a dire che:

"Io in presenti die sono tredici anni che io venni da Fiorenza Roma in Napoli, et in questa città di Napoli sempre io ho habitato da che venni, che partii da Fiorenza sono anni diciassette, et me ne andai in Roma dove sono stato per spazio de quattro anni, et mai ho pigliato moglie né in Fiorenza né in Roma, né prima, né in altro loco".¹⁷³

Come da convenzione, Dionisio di Bartolomeo era stato chiamato a deporre separatamente, e dalle sue dichiarazioni emergono due dati nuovi:

"Diem sono al presente da dodici anni che lo conosco, fu incirca qua in Napoli nostro Jacopo Lazzari fiorentino marmoraro, che tanto *** prima che lui habitasse in questa città che venne da Roma, et sempre lo so prima soluto, cioè che mai ha preso moglie né in Fiorenza, né in Roma, né mai altro loco, né tampoco si è inteso che havesse qualche impedimento che non ne potesse pigliare, ché si ciò fosse io lo saperia si per detta lunga conoscenza, si anco per avere io parlato et trattato co' suoi fratelli qua in Napoli, dui anni sono che vennero da Fiorenza et mi affermarono che non ha preso moglie alcuna [*omissis*]".

¹⁷⁰ U. Prota Giurleo, *op. cit.*, p. 90.

¹⁷¹ L'impegno di Dionisio di Bartolomeo per i Girolamini è argomento ancora molto controverso: nel 1587 forniva la prima chiesa degli oratoriani di un soffitto ligneo, nel 1591 realizzava il modello ligneo della nuova chiesa e dal 1592 al 1616 ne dirigeva il cantiere. Il Borrelli propende per l'attribuzione del progetto della chiesa al Nencioni, a scapito del Dosio (cfr. G. Borrelli, *op. cit.* 1967, p. 43). La gran parte della letteratura successiva assegna la responsabilità del progetto a Giovan Antonio Dosio (Maria Ida Catalano, *Morfologia di Giovan Antonio Dosio nelle testate per il transetto dei Girolamini di Napoli*, in "Napoli Nobilissima" 1989, pp. 57-63); recentemente Daniela del Pesco ha tentato di mettere ordine nella questione, confermando il nome di Dosio come responsabile del progetto dei Girolamini, e quello del "mastro d'ascia" Dionisio di Bartolomeo come sovrintendente alla fabbrica e autore dei modelli lignei, indispensabili "per la valutazione economica dei lavori e per una corretta esecuzione qualora, come è per Dosio, si preveda l'allontanamento dell'architetto" (cfr. Daniela del Pesco, *Dosio a Napoli trent'anni dopo*, in *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultore fiorentino tra Firenze, Roma e Napoli*, Firenze 2011, p. 642).

¹⁷² Cfr. appendice.

¹⁷³ *Ibidem.* (cfr. U. Prota Giurleo, *op. cit.*, p. 90, dove è parzialmente trascritto).

Va fatta una prima osservazione: dichiarando il Nencioni di aver conosciuto dodici anni prima il nostro artefice – ma possiamo credere che, in conformità con la precedente deposizione del Lazzari, che gli anni trascorsi fossero tredici, e non dodici –, di fatto occorre escludere l'ipotesi che l'arrivo di quest'ultimo a Napoli fosse stato condizionato da una 'chiamata' da parte dell'architetto fiorentino, come sin ora si era sostenuto. Il documento accerterebbe quindi che i due interagirono per la prima volta proprio nella fabbrica dei Girolamini, dove dal 1601 Jacopo fu attivo nell'ambito dei lavori per la Cappella Ruffo, che si svolsero sotto la supervisione del Di Bartolomeo.¹⁷⁴ E non furono soltanto rapporti di lavoro ad unirli, al punto che, dopo essere stato testimone delle sue nozze, nel 1617 il Nencioni tenne anche a battesimo il suo secondogenito, che quindi venne chiamato Dionisio in suo onore.¹⁷⁵

Ma c'è soprattutto un altro dato che emerge da questa testimonianza, che si incrocia inevitabilmente con il monumento di Bovino. Il di Bartolomeo dichiarava infatti di aver conosciuto i due fratelli di Jacopo, giunti a Napoli da Firenze circa due anni prima, e soprattutto di aver *trattato* con loro, cosa che lascia supporre che essi si occupassero di ambiti quantomeno affini. Possiamo a questo punto pensare di riconoscere nel misterioso Francesco Lazzari che compare nei pagamenti per il sepolcro Giustiniani, uno dei fratelli del nostro marmoraio citato nel documento.¹⁷⁶ E non escludo che l'altro dei suoi parenti presenti a Napoli all'epoca possa essere riconosciuto con Ottaviano Lazzari, scultore citato da Carlo Celano in riferimento alle due mezze figure sopraporta di *Cristo e Maria* della cappella Tarugi ai Girolamini:

“Le due mezze figure di marmo che rappresentano Giesù e Maria, che soprastanno alla porte laterali, sono opera di Ottaviano Lazzari”.¹⁷⁷

Conosciamo davvero poco altro di questo artista: soltanto recentemente è emerso in alcuni documenti a Roma, dove fu presente dal 1613 in lavori per la fabbrica di San Pietro, quindi nel 1626 come restauratore di statue antiche nei giardini della villa Aldobrandini a Monte Magnanapoli;¹⁷⁸ nel 1638, infine, eseguì i due putti reimpiegati come sostegni nella coppia di acquasantiere in Santa Maria Sopra Minerva.¹⁷⁹ La questione merita ancora di essere risarcita

¹⁷⁴ R. Lucchese, *op. cit.*, 2009, p. 169. Il progetto della cappella è attribuito a Giovan Antonio Dosio, ma la soprintendenza ai lavori spettò al di Bartolomeo.

¹⁷⁵ U. Prota Giurleo, *op. cit.*, pp. 90-91.

¹⁷⁶ Bisogna riconoscere che nella maggior parte di queste testimonianze le dichiarazioni che fanno riferimento ad un periodo o ad un arco cronologico sono spesso poco attendibili, per cui è lecito pensare che i fratelli di Jacopo fossero giunti a Napoli ben prima dei due anni dichiarati dal Nencioni.

¹⁷⁷ C. Celano, *op. cit.* (2009), II, p. 28.

¹⁷⁸ Loredana Loricchio, *Villa Aldobrandini a Monte Magnanapoli: F. Caporale, O. Lazzari e A. Tassi al servizio del cardinale Ippolito junior*, in *Giardini storici: artificiose nature a Roma e nel Lazio*, a cura di Cecilia Mazzetti di Pietralata, Roma 2009, pp. 259-272.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

attraverso adeguati approfondimenti, ma in base ai pochi dati di cui si dispone, l'ipotesi di un legame di parentela tra Jacopo e Ottaviano sembra abbastanza plausibile.

4. *Le statue del sepolcro Giustiniani: un'ipotesi per Tommaso Montani.*

Come specificato nella causale del pagamento del 20 novembre 1606, Jacopo e Francesco Lazzari venivano incaricati dal monsignor Antonio Giustiniani di lavorare ai *marmi et mischi della sepoltura* [...] *senza le figure, ma però* [devono] *darli li marmi per le dette figure*. Questa indicazione anticipa dinamiche proprie dell'opera del Lazzari, il quale, come vedremo, non era solito intervenire di propria mano sulle statue presenti all'interno dei suoi monumenti.

Nel cercare delle opere che si confrontino con il ritratto del vescovo Giustiniani e il rilievo mariano posto su di esso, occorrerà spostarci nella capitale del viceregno, dove da inizio secolo una fervente attività edilizia determinò il fenomeno dell'esodo di molti tra marmorari e scultori, provenienti principalmente dalla Toscana, coinvolti nei lavori all'interno di numerose fabbriche della città. Nella chiesa dei Girolamini, e precisamente all'ingresso della Cappella di San Filippo Neri, eretta ad opera di Jacopo Lazzari tra il 1613 e il 1639, sono presenti le due statue che, come anticipato, Carlo Celano attribuiva ad Ottaviano Lazzari. Queste opere, sulle quali non si è mai fin'ora concentrata l'attenzione degli studi, a mio avviso condividono non pochi elementi con le sculture di Bovino. Contrariamente all'attribuzione di Celano, ritengo che esse possano assegnarsi per il loro carattere stilistico e formale allo scultore fiorentino Tommaso Montani.

La più antica tra le due, quella che raffigura Maria Vergine, mostra delle evidenti analogie con la produzione montaniana dei primi decenni del Seicento: un raffronto con la statua di *San Nicola* realizzata dallo scultore nella Cappella della Natività al Gesù Nuovo (1601-1603) sembra essere già eloquente in tal senso. Ma a sostegno di questa ipotesi esiste anche un documento, edito dal Borrelli ma mai messo in riferimento a quest'opera. Da esso si apprende che il Montani veniva pagato dalla Congregazione nel 1596 per una "Madonna in pietra" destinata ad una collocazione "su la porta de la stufa" (ACO 27).¹⁸⁰ È possibile, quindi, identificare la statua sopraporta citata nel documento, all'origine destinata ad un ambiente conventuale (verosimilmente la cosiddetta Sala del Camino) con quella oggi presente nella Cappella Tarugi, dove trovò posto già nel secondo decennio del Seicento, quando cioè lo scultore lavorava al suo *pendant*. Infatti, nel 1615 risulta al Montani un altro pagamento di quattro ducati da parte di Tarugio Tarugi "in conto della figura di marmo che fa nella cappella sita nella chiesa dell'Oratorio" [...],¹⁸¹ che a questo punto dovremmo mettere in

¹⁸⁰ M. Borrelli, *op. cit.*, 1966, I, p. 23

¹⁸¹ R. Lucchese, *op. cit.*, 2009, p. 598.

riferimento alla statua del *Cristo*.¹⁸² Un confronto dell'opera con la produzione coeva del Montani non lascia dubbi al riguardo. Nel trattamento della materia, nella foggia dei capelli a ciocche grosse, nella somiglianza fisionomica e nel panneggio 'duro' delle vesti, essa ricalca le due statue di *Santo Stefano* e *San Lorenzo*, datate al 1613 e realizzate per la Cappella Muscettola al Gesù Nuovo.

Tornando adesso al sepolcro Giustiniani, io credo che identificando il Montani come l'autore del busto del *Cristo* ai Girolamini si possa pensare a lui anche come l'artefice del ritratto del vescovo di Bovino. Il confronto tra le due teste dimostra che esistono diverse analogie formali, specie nel taglio degli occhi e della bocca, e anche capelli e barba coincidono tra loro nel disegno, anche se non nella fattura. Le differenze tra le due statue trovano motivazione anche in base alla diversità dei soggetti: il ritratto è, per sua natura, una scultura molto caratterizzata, e in questo caso raffigura per giunta un uomo anziano; diversamente, il *Cristo* è una figura del tutto idealizzata, anche per questo meglio riuscita. Inoltre il panneggio 'fasciante' a larghe pieghe del *gisant* trova un immediato raffronto con quello delle due statue dei martiri al Gesù, di cui si è precedentemente riferito.

E anche il rilievo della *Madonna con Bambino* sulla tomba bovine se deve essere dato allo stesso scultore, trovando un appropriato confronto sia con il busto mariano dei Girolamini, datato come detto alla fine del XVI secolo, sia con il tondo della *Madonna con Bambino* posto sulla tomba Gesualdo nel Duomo di Napoli, realizzato nel 1603 e più vicino all'opera Giustiniani anche per tipologia. Passando in rassegna le tre sculture mariane emerge una certa familiarità nella fisionomia del volto, contraddistinta da caratteristici occhi stretti, nell'espressione un po' assorta e malinconica di queste figure con lo sguardo rivolto verso il basso e anche nella tenera gestualità materna, con riferimento, chiaramente, ai due rilievi.

Riguardo a questi ultimi, c'è ancora da dire che il loro modello di derivazione è convenzionalmente da ricercare nella pittura, piuttosto che nella scultura. Per quanto riguarda il modello pittorico a cui il Montani dovette attenersi per il rilievo di Bovino, va ricordato che negli stessi anni in cui veniva costruito il monumento di Bovino, il finanziatore dell'opera, Antonio Giustiniani, pagava il pittore fiorentino Giovanni Balducci "per alcune pitture fatte in una cappella di sua casa" sita al Borgo dei Vergini.¹⁸³ Non è escluso, quindi, che il prototipo di riferimento vada ricercato nella produzione coeva di questo pittore, il quale condivideva, come noto, le stesse origini dell'architetto, del marmoraro e dello scultore all'opera al sepolcro. Volendo invece riconoscere un modello pittorico più antico in questo marmo, a mio parere la *Madonna del Pesce* di Raffaello si potrebbe offrire ai confronti più serrati: nella posizione della Vergine, nel suo abbigliamento, e anche

¹⁸² Per quanto appaia generico il documento, infatti, dobbiamo tuttavia riconoscere che il pagamento veniva realizzato da Tarugio Tarugi, che all'epoca finanziava l'opera nella cappella di San Filippo, e che, fatta eccezione per la Cappella Ruffo, non vi sono nella chiesa altre cappelle interessate dalla presenza di sculture.

¹⁸³ *Infra*.

nell'atteggiamento del bambino, il rilievo secentesco sembra richiamare il celebre quadro all'epoca presente nella Cappella del Duce nella chiesa di San Domenico Maggiore.

In conclusione, sembra che si profili, per la prima volta, un quadro più chiaro riguardo all'attività di Jacopo Lazzari del primo periodo napoletano: presente accanto al Di Bartolomeo in diverse opere, possiamo supporre che fu affiancato dal fratello Francesco in varie imprese e che avesse condiviso una parte della sua attività con lo scultore Tommaso Montani. Questa con il Montani è, di fatto, la sua prima collaborazione di carattere stabile che conosciamo con uno scultore. Vedremo come il nostro artefice fosse solito affidare periodicamente le opere scultoree dei suoi monumenti ad artisti specializzati sempre diversi.

CAPITOLO
III
JACOPO LAZZARI NELLA CHIESA DEI GIROLAMINI
1601-1640

L'esigua bibliografia esistente su Jacopo Lazzari non si è mai soffermata sufficientemente su un aspetto sostanziale della sua opera: l'attività nella chiesa della Congregazione dell'Oratorio di san Filippo Neri di Napoli, detta dei Girolamini. La chiesa costituì senza dubbio un campo d'azione di primaria importanza per il marmoraro toscano, documentato al suo interno dai primissimi anni del Seicento fino al 1640, anno della morte. Jacopo aveva partecipato attivamente alla costruzione e ornamentazione di diversi ambienti della chiesa e del convento, e anche il suo erede Dionisio, proseguendo l'attività paterna, fu responsabile non solo della decorazione marmorea di alcune cappelle, ma anche del progetto di uno dei chiostri del complesso, della sistemazione e decorazione dell'altare maggiore, del disegno della sagrestia, della cupola e della facciata della chiesa.¹⁸⁴ Il motivo per il quale i padri filippini accordarono la loro preferenza ai Lazzari non è stato ancora oggetto di studio, e si può ritenere un elemento interessante anche per meglio comprendere l'orientamento artistico degli oratoriani verso un gusto marcatamente toscano-romano, che si rivela non solo nella presenza nella chiesa di architetti e marmorari fiorentini attivi *in situ*, come Giovan Antonio Dosio, responsabile del progetto, e Dionisio Nencioni di Bartolomeo, a sua volta architetto e capomastro direttore dei lavori, ma anche nella scelta di opere dei maestri toscani quali Pomarancio e Cortona, del romano Federico Zuccari, dei classicisti emiliani Reni e Gessi, e cioè di quegli artisti che incontrarono il gusto di un certo tipo di committenza a Roma incarnando, con la loro arte, il principio di ortodossia delle immagini fissato a partire dall'epoca della Controriforma.¹⁸⁵

Il complesso dei Girolamini di Napoli è stato oggetto di vari studi concentrati sulle istituzioni dell'Oratorio,¹⁸⁶ mentre ad oggi manca ancora un'indagine sistematica sulla chiesa e sul convento. Tra il 1966 e il 1968 Mario Borrelli, bibliotecario della congregazione napoletana, avendo avuto accesso ai documenti dell'archivio oratoriano, ancora ad oggi chiuso al pubblico, scrisse diversi contributi sui Girolamini, di cui uno sul principale architetto del complesso, Dionisio Nencioni di

¹⁸⁴ Cfr. Mario Borrelli, *Contributo alla storia degli artefici maggiori e minori della mole girolimiana*, in "Lo Scugnizzo", 5 voll., 1966-1968; U. Prota Giurleo, op. cit., 1957, pp. 90-95; Raffaele Mormone, *Dionisio Lazzari e l'architettura napoletana del tardo Seicento*, in "Napoli Nobilissima", VII, 1968, pp. 157-167.

¹⁸⁵ Claudio Strinati, *La Regola e la Fama, San Filippo Neri e l'arte*, Catalogo della mostra a cura di Claudio Strinati, Roma, Palazzo Venezia, ottobre-dicembre 1995, Milano 1995.

¹⁸⁶ Si inseriscono in questo filone di studi i validi contributi di Pierluigi Leone de Castris sulla Quadreria dei Girolamini, e di Alessandra Perriccioli e Antonella Putaturo sui codici miniati che si conservano all'interno della biblioteca oratoriana.

Bartolomeo, ed altri sui vari artisti e artigiani che avevano partecipato all'opera di costruzione e abbellimento della chiesa tra XVI al XVIII secolo.¹⁸⁷ Senza voler mettere in discussione la rilevanza del suo contributo, che ha messo in risalto i nomi degli innumerevoli artefici 'minori' del complesso monumentale, permettendo così anche di aggiungere i primi tasselli alla ricostruzione dell'attività del Lazzari a Napoli, occorre altresì riconoscere un certo limite nel metodo, dato che i documenti venivano in quell'occasione solo parzialmente trascritti, senza essere anche inseriti in un contesto storico-artistico di senso compiuto.

L'inaccessibilità al pubblico dell'archivio dei Girolamini, unitamente alla chiusura dell'intero complesso monumentale dal sisma del 1980 al 2010, ha reso senza ombra di dubbio problematico l'approccio degli studiosi all'analisi del monumento. Allo stesso modo, nella letteratura sull'officina dei Lazzari, l'attività di Jacopo all'interno della chiesa oratoriana, – presa in esame principalmente da Renato Ruotolo, Patrizia Di Maggio, Fernanda Capobianco –¹⁸⁸ non è stata considerata nella sua totale complessità. Inoltre, se in questi studi l'impegno di Dionisio ai Girolamini appare ben definito dal punto di vista delle mansioni, più sfuggente risulta il ruolo che ebbe Jacopo al servizio degli oratoriani di Napoli. Ed è il caso di sottolineare che se fino ad oggi l'opera del Lazzari *senior* è stata investigata e riconosciuta solo sul piano della decorazione, è doveroso riconoscergli, in aggiunta a questa sua pur peculiare caratteristica, l'attitudine alla composizione architettonica che si rivela appieno nell'impresa all'interno di questa fabbrica.

1. Giovan Antonio Dosio, Dionisio di Bartolomeo e Giacomo Lazzari ai Girolamini: la definizione dei loro ruoli e il rapporto con la Congregazione napoletana.

La fondazione della chiesa dei Girolamini risale all'agosto del 1592.¹⁸⁹ A quel tempo era a Napoli padre Antonio Talpa, che essendo anche un esperto architetto,¹⁹⁰ sicuramente meglio aggiornato sulle istanze architettoniche post-tridentine, ebbe senza dubbio un peso incisivo nel progetto della chiesa napoletana dell'ordine. A questi si deve, ad esempio, la scelta di adottare nei Girolamini l'impianto delle antiche basiliche romane, facendo uso di colonne in luogo dei più moderni pilastri: l'operazione rientrava di certo nel recupero della Chiesa delle origini di cui la congregazione napoletana si fece portavoce.

¹⁸⁷ Mario Borrelli, *op. cit.*, 1967.

¹⁸⁸ R. Ruotolo, *op. cit.*, pp. 48-58; P. di Maggio *op. cit.*, 1984-85, pp. 201-207; Id., *op. cit.* 1985, pp. 133-139; Fernanda Capobianco, *Fonti e documenti per uno studio sulla decorazione marmorea a Napoli nella prima metà del XVII secolo*, in "Storia dell'arte", 54, 1985, pp. 183-205.

¹⁸⁹ M. Borrelli, *op. cit.* 1967, p. 15.

¹⁹⁰ Cfr. al riguardo: Antonio Bellucci, *P. Antonio Talpa, architetto*, Roma, 1953.

Alle esigenze del Talpa poteva rispondere bene un architetto come Giovan Antonio Dosio, che a Roma era intervenuto sia nelle antiche basiliche, che nelle nuove chiese riformate.¹⁹¹ Il riconoscimento di Dosio come autore del progetto dei Girolamini è avvenuto solo in tempi relativamente recenti, quando Gaetano Filangieri nel 1891 pubblicò il documento in cui al 1593 il fiorentino era designato come l'artefice del disegno della chiesa.¹⁹² Prima di questo momento, stando alle fonti più antiche, la chiesa era attribuita ad un altro architetto similmente fiorentino: Dionisio di Bartolomeo Nencioni.¹⁹³

Giunto nella capitale del Viceregno almeno dal 1584, questi ebbe rapporti con la Congregazione dell'Oratorio già a partire dal 1587, quando realizzava il soffitto ligneo della prima chiesa assegnata ai filippini al tempo dell'insediamento a Napoli, intitolata a Santa Maria di Tutti i Santi.¹⁹⁴ Anche se oggi la critica propende unanimemente verso l'attribuzione al Dosio del progetto dei Girolamini,¹⁹⁵ che sembra essere in effetti opera di un architetto più maturo ed esperto, in grado di interpretare le nuove istanze dell'architettura religiosa e il gusto degli oratoriani, ciò non basta a minimizzare il ruolo ricoperto nella fabbrica dal più giovane "mastro d'ascia" Dionisio di Bartolomeo il quale, in qualità di architetto della Casa (fu questi, infatti, stipendiato mensilmente almeno fino al 1614),¹⁹⁶ fu di fatto supervisore dei lavori. Non a caso fu il Nencioni a fornire i modelli lignei di due ambienti progettati dal Dosio per gli oratoriani, e cioè la nuova chiesa e la cappella Ruffo: la realizzazione di tali modelli era indispensabile nell'ambito dell'attività dei soprintendenti di fabbrica, poiché creava un inequivocabile riferimento tanto per la valutazione economica dei lavori, quanto per una corretta esecuzione di essi.¹⁹⁷ Quindi, dopo la partenza del Dosio la direzione dell'impresa fu assunta da Dionisio, coadiuvato da Jacopo Lazzari. Infatti, non fu di minore importanza il ruolo che quest'ultimo ricoprì all'interno dei Girolamini: dal 1601 fino al 1640 egli si occupò della progettazione di vari ambienti della chiesa, della fornitura dei materiali, dell'orchestrazione degli interventi al suo interno. Il suo ruolo si accrebbe sempre più intorno alla metà del secondo decennio del Seicento, quando abbiamo ragione di credere che divenne a sua volta sovrintendente della fabbrica.

La chiesa dei Girolamini costituisce il primo cantiere in cui Jacopo è documentato a Napoli.¹⁹⁸ Stando ad una sua dichiarazione, il fiorentino, dopo una parentesi romana, giunse nella capitale del Viceregno intorno al 1600. Infatti, nelle *Sponsorum depositiones* del 1613 redatte in occasione del

¹⁹¹ D. del Pesco, *op. cit.*, p. 626.

¹⁹² M. Borrelli, *op. cit.* 1967, p. 10. Il Dosio è documentato nel cantiere dei Girolamini a partire dal 1590, quindi nel 1593-94, nel 1596-97 e nel 1601-02 (cfr. Daniela del Pesco, *op. cit.*, 2012, p. 626).

¹⁹³ M. Borrelli, *op. cit.* 1967, p. 9.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 43.

¹⁹⁵ Cfr. D. del Pesco, *op. cit.*, p. 642

¹⁹⁶ M. Borrelli, *op. cit.* 1967, pp. 62, 66.

¹⁹⁷ D. Del Pesco, *op. cit.*, p. 642.

¹⁹⁸ M. Borrelli, *op. cit.* IV, 1967, p. 27.

suo matrimonio con Caterina Papini, il Lazzari asseriva di essere giunto a Napoli tredici anni prima, dopo essere stato a Roma “per spatio de quattro anni”.¹⁹⁹ C’è da dire che, a dispetto di quanto si sia sostenuto sino ad oggi negli studi, l’arrivo di Jacopo a Napoli non fu dovuto all’intermediazione del Di Bartolomeo, dato che nuovi apporti documentari dimostrano che i due fiorentini si conobbero solo in terra vicereale,²⁰⁰ ed è anzi verosimile che essi interagirono per la prima volta proprio all’interno della fabbrica oratoriana.

Il primo incarico del Lazzari nella chiesa riguardava “lavori di marmi” nella cappella Ruffo, per i quali veniva pagato con il marmoraro Angelo Landi dal 1601 al 1603.²⁰¹ A partire dal 1613 sono documentate spese per la costruzione della cappella Tarugi, dedicata a San Filippo Neri, opera che avrebbe impegnato il nostro artefice almeno fino al 1639. Dal 1614 al 1621 il Lazzari edificava e decorava la cappella Spadafora, la quale fu presa a modello per tutte le cappelle presenti all’interno della chiesa. Nel 1615 sono documentati al nostro pagamenti per il lavoro di basi e capitelli delle sei colonne della navata, che doveva realizzare in tutto uguali a quelle già poste in opera al 1606 da Landi, Monterosso e Ciottoli: l’impresa lo terrà impegnato fino al 1619. Dal 1615 al 1618 è impegnato nella cappella Sebastiani, anche detta di San Giuseppe, e a partire dal 1616 percepiva pagamenti anche per un’altra cappella della chiesa non ancora individuata, quella Castaldi.²⁰² Sono inoltre documentati a Jacopo, tramite il Borrelli, lavori vari nella chiesa e nel convento: un epitaffio (1613), spese per la fornitura messa in opera dei marmi della porta della chiesa (1628-1629),²⁰³ il lavabo della sagrestia (1614-1615, 1631-1635),²⁰⁴ fornitura dei marmi per la cappella Scaraggi (1636-1637) e la fontana per il chiostro grande (1640). Sappiamo inoltre che Jacopo fu inquilino in una proprietà della congregazione, e precisamente nella casa Filomarino che si trovava di fronte al duomo, dal 1601 fino al 1605 almeno. Nel 1622 aveva in fitto una “camera”, di proprietà di Giuseppe Romano, sempre nelle adiacenze della chiesa, ma dalla parte di Largo dei Girolamini; nel maggio di quell’anno i padri oratoriani ottennero il permesso da parte del Romano di aprire un altro ingresso nella sua abitazione che, dalla camera del Lazzari, all’altezza della facciata della chiesa, permettesse l’accesso nella “baracca seu stanza di detta Congregatione nella quale al presente si lavorano li marmi delle cappelle di detta chiesa [...]”.²⁰⁵ Non sappiamo, del resto, se tale ambiente era adibito ad abitazione del Lazzari o a ulteriore deposito-laboratorio per i suoi marmi. Va tenuto

¹⁹⁹ U. Prota Giurleo, *op. cit.*, 1957, p. 90.

²⁰⁰ *Supra*, cap. II. Dall’inedita testimonianza del Nencioni resa all’interno delle *Sponsorum depositiones*, la quale non fu trascritta dal Prota Giurleo, emerge quanto segue: Diem sono al presente da dodici anni che lo conosco, fu incirca qua in Napoli nostro Jacopo Lazzari fiorentino marmoraro, che tanto *** prima che lui habitasse in questa città che venne da Roma, et sempre lo so prima soluto, cioè che mai ha preso moglie né in Fiorenza, né in Roma, [*omissis*].”

²⁰¹ M. Borrelli, *op. cit.* 1967, IV, pp. 26- 27.

²⁰² Cfr. appendice.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ Cfr. appendice.

presente, inoltre, che quando nel 1618 fu costituita la *Corporazione dei Santi Quattro Coronati degli Scoltori di marmi e Marmorari*, alla cui fondazione Jacopo aveva contribuito in maniera incisiva,²⁰⁶ la prima sede provvisoria scelta per la *Cappella* dell'arte suddetta era indicata proprio presso uno degli oratori dei Girolamini²⁰⁷. Non in ultimo va considerato che Giacinto Lazzari, suo primogenito designato come erede universale insieme a Dionisio, fu accolto nella Congregazione come religioso.²⁰⁸ Quando Jacopo morì, nel 1640, fu seppellito sotto la chiesa oratoriana, dove era stato già deposto Dionisio di Bartolomeo, morto appena due anni prima, e dove anche i suoi eredi poi avrebbero trovato sepoltura.²⁰⁹

2. Architettura e decorazione ai Girolamini: le cappelle Ruffo, Tarugi e Spadafora.

La chiesa dei Girolamini presenta una pianta a croce latina divisa in tre navate da due filari di colonne, sei per ogni lato. Dalle navate laterali si ha accesso alle cappelle, dodici in totale. In aggiunta ad esse, nel transetto si aprono due cappelloni, quello della Natività, della famiglia Ruffo e quello dei Martiri. Ai lati dell'altare maggiore, in posizione preminente, vi sono altre due cappelle: a sinistra quella dedicata a san Filippo Neri da Tarugio Tarugi, a destra quella dell'Immacolata Concezione, eretta dal padre oratoriano Antonio Scaraggi.

Ciò che caratterizza la chiesa è l'effetto di straordinaria unitarietà architettonica e decorativa. Le cappelle ad esempio, pur essendo state erette in epoche differenti, sono assolutamente coerenti tra loro nella struttura e nella forma. E questo grazie al fare vigile dei padri dell'Oratorio, presenti dietro ogni scelta relativa all'arte e all'architettura nella loro chiesa. Cosicché, nell'edificare le proprie cappelle, le famiglie titolari dovevano attenersi a precise disposizioni da parte dei religiosi. In questo la congregazione napoletana ricalcava una precisa volontà del padre fondatore Filippo Neri, il quale, al tempo della costruzione della Chiesa Nuova a Roma, già prescriveva che:

“La Congregazione dell'Oratorio dà facoltà a chi sarà deputato a trattare in nome suo di concedere le cappelle a persone particolari con le infrascritte condizioni [...]. Che le cappelle si ornino tutte ad un modo come è già cominciato. Che le pitture siano dei Misterii della Madonna Santis., ma secondo l'ordine incominciato”.²¹⁰

²⁰⁶ G. Ceci, *op. cit.*, 1897, pp. 124-127.

²⁰⁷ *Ibidem*. Cfr. anche in Franco Strazzullo, *Statuti della Corporazione degli Scoltori e Marmorari Napoletani*, in “Atti dell'Accademia Pontaniana”, 1961-62, p. 222. Non ci è dato di conoscere l'origine della notizia della permanenza della Cappella dei Santi Quattro Coronati nella chiesa dei Girolamini così come riportata per primo dal Ceci.

²⁰⁸ Per le notizie su Giacinto Lazzari, cfr. in U. Prota Giurleo, *op. cit.*, 1957, p. 90, che ne riporta l'atto di battesimo al 18 agosto 1615 (Parrocchia di San Giovanni dei Fiorentini), e l'atto di morte al 20 aprile 1677 (Parrocchia del Duomo); M. Borrelli, *op. cit.*, IV, 1967, p. 27; Id., *op. cit.*, V, 1968, p. 47, che riporta notizie relative alla sua vita religiosa.

²⁰⁹ U. Prota Giurleo, *op. cit.*, 1957, pp. 90-91.

²¹⁰ Francesco Danieli, *San Filippo Neri*, Torino 2011, p. 113.

Anche ai Girolamini sugli altari delle cappelle venne scelto di collocare dipinti con l'iconografia mariana, ma è soprattutto dal punto di vista dell'architettura e della decorazione che nella chiesa napoletana, molto più che a Roma, si era riusciti a garantire un effetto di grande organicità compositiva; e dobbiamo credere che a questo risultato si fosse giunti anche grazie al ricorso ad una *équipe* molto compatta di maestranze, come furono appunto Dionisio di Bartolomeo e Jacopo Lazzari prima, Dionisio Lazzari poi, a cui gli oratoriani si affidarono per tutto il periodo dell'edificazione della chiesa. Dal secondo decennio fino alla fine del XVII secolo le cappelle vennero erette proprio alla maniera delineata da san Filippo Neri, e cioè prendendo a riferimento un unico modello, che come vedremo fu quello della cappella Spadafora, detta anche dell'Epifania. Il programma imposto dagli oratoriani manifestava delle deroghe solo nelle cappelle maggiori, tra cui quelle cappelle Ruffo, Tarugi e Scaraggi che sono interessate, a differenza delle altre, dalla presenza di sculture, di lastre commemorative o celebrative e, specie in riferimento alle ultime due dette, da una più ricca e complessa decorazione marmorea.

Grande spazio fu dato dagli oratoriani, a Napoli come a Roma o anche a Palermo,²¹¹ all'uso di marmi policromi. Gli ordini della Controriforma, *in primis* gesuiti e oratoriani, predilessero fortemente l'utilizzo del commesso marmoreo in architettura, facendosene tramite anche per la sua diffusione. Già negli scritti di padre Talpa era infatti significativamente espressa la consapevolezza dell'efficacia persuasiva dell'architettura, per cui le chiese meritavano

“tutta quella sorte di abbellimenti che dalla forza dell'ingegno potevansi giammai ritrovare [...] sapendo che dalla poca cultura nelle chiese, molto era nata nel Cristianesimo l'oblivione delle cose spirituali e l'irruenza verso di quelle”.²¹²

Il repertorio decorativo che prevale nelle chiese della Congregazione è chiaramente quello geometrico, essendo state esse per lo più fondate tra la fine la Cinque e gli inizi del Seicento, quando cioè questo era il partito ornamentale più diffuso dei marmi commessi.

Quanto ai lavori di decorazione marmorea ai Girolamini, Jacopo Lazzari risulta all'opera in uno dei primi monumenti che qui si costruirono, e cioè la *Cappella Ruffo* o della *Natività*, ubicata nel transetto della chiesa alla destra dell'altare maggiore. La cappella fu eretta per volontà di Caterina Ruffo dei Principi di Scilla, poi fondatrice, insieme al Talpa, del monastero di San Giuseppe dei Ruffi.

Il 23 dicembre del 1600 venne stilato per mano del notaio Luigi Giordano il contratto per la concessione di questo ambiente,²¹³ e in un istrumento del 14 febbraio dell'anno seguente il Landi, il

²¹¹ Sull'uso di marmi commessi nella chiesa oratoriana dell'Olivella a Palermo, cfr. Ciro D'Arpa, *Il commesso marmoreo a Palermo: altari e cappelle nella chiesa oratoriana di Sant'Ignazio Martire all'Olivella*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, a cura di Maria Concetta Di Natale, Milano 2001, pp. 171-182.

²¹² D. Del Pesco, *op. cit.*, p. 635.

Ciottoli e il Monterosso si impegnavano dinanzi al padre Antonio Talpa di procurare i marmi necessari all'erezione del monumento, e cioè quelli “*bianchi* di Carrara della cava del Polvaccio [...] che anderanno nelli primi ordini di detta cappella inclusa la cornice, et li marmi per le sei statue”, e più precisamente quelli “delle figure et delle sei colonne di basso del primo ordine, et dell'architrave, et freggi insieme et dell'istoria grande sopra il frontespizio”.²¹⁴ Alle sei statue lavorava Pietro Bernini tra il 1601 e il 1608, percependo 150 ducati per ogn'una d'esse, mentre i marmi con destinazione architettonica furono posti in opera da Jacopo Lazzari con la collaborazione della suddetta società di fornitori tra il 1601 e il 1606.²¹⁵ Come appare chiaro nel documento, i ‘mischì’, e cioè i marmi colorati (in questo caso specifico il giallo antico) non furono forniti dal Landi, ma fu proprio il Lazzari a procurarli: infatti, al 1601 è documentato a Roma con Clemente Ciottoli per reperire le pietre di spoglio da utilizzare nella decorazione in commesso della cappella Ruffo.²¹⁶

Sulla paternità del progetto della cappella, la critica propende oramai definitivamente per un'attribuzione a Giovan Antonio Dosio sia su basi stilistiche – l'ambiente presenta infatti evidenti analogie con la Cappella Niccolini in Santa Croce, a Firenze, realizzata dal Dosio nell'ultimo decennio del XVI secolo – che documentarie, dato che l'architetto riceveva pagamenti afferenti al suo intervento in essa tra il 1601 e il 1602.²¹⁷ Anche il Di Bartolomeo prese parte a quest'opera, fornendone il modello ligneo nel 1600, e impegnandosi in essa fino al 1604 in qualità di supervisore.²¹⁸ Già in questa circostanza, a mio avviso, l'architetto fu coadiuvato da Jacopo Lazzari, responsabile dei lavori relativi alla decorazione marmorea.

La cappella occupa l'intera superficie della parete del transetto a destra, ed è separata dalla chiesa attraverso una balaustra. Essa si divide in due registri, di cui quello inferiore è interessato dalla presenza di un altare a edicola centrale con nicchie laterali; in quello superiore si ritrova una esatta corrispondenza degli elementi architettonici, ma variati nella parte centrale, dove è un prospetto con timpano spezzato coronato da un rilievo della *Madonna della Vallicella*, opera di Giovan Marco Valentino.²¹⁹ La decorazione marmorea si caratterizza per un'estrema sobrietà ed eleganza, determinata dal delicato accostamento di marmo bianco e giallo antico, molto di moda all'epoca, e dalla presenza di elementi decorativi resi con un gusto molto calligrafico. Per queste caratteristiche

²¹³ M. Borrelli, *op. cit.*, 1967, IV, p. 13

²¹⁴ Il documento sarà trascritto e discusso nella tesi dottorale di Gianluca Forgione, *Il complesso dei Girolamini e la cultura figurativa degli oratoriani: artisti e committenti nel quadro delle relazioni tra Napoli, Roma e le Marche*, Università di Napoli Federico II, a.a. 2014-2015.

²¹⁵ M. Borrelli, *op. cit.*, I, 1966, p. 21; Id., II, 1966, p. 10; Id., III, 1967, pp. 42-44; Id., IV, 1967, pp. 27-34; Id., V, 1968, p. 47; R. Lucchese, *op. cit.*, p. 597.

²¹⁶ M. Borrelli, *op. cit.* 1966, I, pp. 63-65.

²¹⁷ D. Del Pesco, *op. cit.*, 2012, p. 626.

²¹⁸ Lo prova il fatto che al 1606, finiti i lavori di marmi nella cappella ad opera di Landi e Lazzari, fu lui a realizzarne l'apprezzo in qualità di architetto “comunemente eletto” (cfr. R. Lucchese, *op. cit.*, p. 597).

²¹⁹ R. Lucchese, *op. cit.* p. 597.

essa fu molto ammirata già dai contemporanei a partire dall'Engenio, che nel descriverla dimostra una particolare sensibilità al dato dell'ornamentazione marmorea:

“[la cappella] a man destra è nobilmente ornata di marmi fini con intagli, e alcune incrostature in marmo giallo per far spiccar il bianco [...] la qual quanto all'ornato non è inferior a veruna cappella di Napoli, ma quanto all'ordine, ed alla buona architettura, superiore a molte”.²²⁰

Da queste parole scaturisce la considerazione che la distinzione tra architettura e decorazione era un fatto sentito all'epoca più di quanto non si possa credere oggi: tale separazione scaturiva verosimilmente dalla spartizione delle competenze tra le varie maestranze all'opera nei monumenti. Progressivamente, però quando nel corso del Seicento l'arte iniziò a prendere una piega diversa e si spezzò il confine tra architettura, scultura e decorazione, la figura del marmoraro – e Jacopo ne rappresenta un valido esempio – riassunse in sé tutte quelle mansioni attinenti sia agli aspetti pratici dell'opera in un cantiere, sia alla progettazione di ambienti architettonici e direzione dei lavori.

Il primo a fare il suo nome in rapporto alla Cappella Ruffo è Carlo Celano:

“Segue appresso una cappella di bellissimi marmi bianchi, con alcune fascie di marmo giallo, che occupano tutto il muro della croce. E questa è stata la prima cappella che così magnifica si sia veduta in Napoli. Fu questa disegnata e guidata dal detto Giacomo Lazari con la diligenza e sodezza con le quali si vede”.²²¹

Il canonico riconosce al Lazzari un ruolo di primo piano nell'opera, individuandolo come artefice tanto del progetto, quanto della sua esecuzione materiale. A questo punto la 'fusione' tra il ruolo di architetto e marmoraro, ancora estranea alla cultura tardo-cinquecentesca di cui fu portavoce l'Engenio, si era quindi definitivamente compiuta al tempo del Celano. L'individuazione del Lazzari come artefice dell'opera *in toto* si realizza sulla base di un'analisi stilistica, poiché il Celano riconosce nella “diligenza” e “sodezza” di quei lavori le caratteristiche principali dello stile del nostro artefice. Sin dalla fine del secolo, quindi, Jacopo veniva associato ad una particolare produzione – quella più rigorosa e solida di matrice tosco-romana diffusa a Napoli nei primi decenni del Seicento – cosa che lo rende, di fatto, oggetto di una precoce fortuna critica ignorata dalla storiografia artistica moderna. E anche se oggi sappiamo che l'intervento di Jacopo si limitò alla decorazione marmorea della cappella, per la quale sono documentati anche altri marmorari, l'affermazione del Celano ci suggerisce di attribuirgli un ruolo di supervisore di tutta l'opera di marmi in essa.²²²

²²⁰ Cesare d'Engenio Caracciolo, *Napoli Sacra*, Napoli 1623, p. 129.

²²¹ C. Celano, *op. cit.*, (2009) II, pp. 92-93.

²²² Cfr. appendice.

Già un'analisi particolareggiata della forma e dello stile del monumento permette di confermare quanto stiamo dicendo, perché in esso vi si riconoscono tutta una serie di elementi propri del repertorio di Jacopo Lazzari – dalla forma delle cornici architettoniche a quella degli stemmi e dei ‘cartocci’, dalle eleganti ghirlande vegetali fino al caratteristico disegno del pavimento, in cui un fiore stilizzato è inscritto all'interno di un ottagono formato da un listello di marmo sottile – i quali, reiterati continuamente anche all'interno della stessa chiesa, costituiscono di fatto il suo marchio di fabbrica. Ma ad attestare definitivamente il ruolo preminente svolto da Jacopo in questo monumento sono le cautele scritte dal notaio Luigi Giordano in riferimento ad un'altra cappella della chiesa, quella di San Filippo Neri. In esse era specificato che l'impresa doveva pagarsi al Lazzari, “tanto [per] la manifattura quanto [per] li marmi, conforme al prezzo che si è pagata la cappella de donna Caterina Ruffo fatta per detto mastro Jacovo”.²²³

La Cappella Tarugi o di San Filippo Neri è opera, tanto nel progetto quanto nella realizzazione materiale, di Jacopo Lazzari.

Nel 1612 Tarugio Tarugi, allora rettore dell'Oratorio, otteneva il permesso di edificare una cappella a memoria dello zio, il cardinale Francesco Tarugi, tra i fondatori dell'Oratorio di Napoli, per la quale fu scelto un luogo preminente all'interno della chiesa, e cioè lo spazio alla destra dell'altare, che venne creato abbattendo la vecchia sagrestia e inglobando l'antico sacello di san Girolamo.²²⁴ In tale occasione la congregazione decideva che nella neoerigenda cappella avrebbero dovuto trovare posto tutte le reliquie conservate allora in sagrestia, e che essa non venisse chiamata né *cappella del Tesoro* né *della Reliquie* (sembra chiaro che l'intitolazione a san Filippo sia nata solo in un secondo momento).²²⁵ Per quest'opera si conoscono pagamenti al nostro che vanno dal settembre del 1613 al giugno del 1639; nel 1643 anche Dionisio Lazzari intervenne in essa a completare il “pavimento dietro li palaustri” che il padre, morto nel 1640, non aveva concluso.²²⁶ Anche Dionisio di Bartolomeo è documentato in riferimento alla *Tarugi*: a lui si deve una *Nota*, ovvero un preventivo, sulla *Spesa della cappella del B. P. Nostro*, purtroppo non datata, ma che dobbiamo credere scritta in seguito all'approvazione del progetto della medesima, e quindi al 1612. In un documento inedito datato al maggio del 1616 l'architetto fiorentino viene indicato come responsabile della stima della cappella,²²⁷ e nel novembre di quell'anno realizzava l'apprezzo dei marmi utilizzati nella sua costruzione.²²⁸

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ M. Borrelli, *op. cit.*, V, 1968, p. 21.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ Giovan Battista D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo*, in “Archivio Storico per le Province Napoletane”, 1915, p. 362.

²²⁷ Cfr. app. documentaria, doc. 7.

²²⁸ Mario Borrelli, *op. cit.* 1967, p. 65

Pur avendo avuto lunghi tempi di edificazione, a poco più di un decennio dalla sua fondazione la cappella appariva già con una propria fisionomia, a dimostrazione delle parole dell'Engenio:

“Si è dato principio ad ornar un'altra cappella dalla parte destra della tribuna in honor di S. Filippo Neri, destinata anco per conservatorio delle reliquie di questa chiesa, e se ben non è ancora finita non di meno da quel c'ora si vede fatto per li marmi, per i mischi, per l'intagli, per i stucchi con oro, e particolarmente per le sei colonne di mischio giallo, e per la buona architettura di ordine corintio corrispondono alla magnificenza della chiesa ed alla memoria ordinata del cardinal Tarugi, eseguita dal padre Tarugi suo nipote”.²²⁹

Già a quel tempo, quindi, la bellezza dei lavori di *marmi, mischi e intagli* non passava inosservata. Il verde e il giallo antico rivestono interamente le pareti con grandi specchiature, mentre i pavimenti sono decorati con marmi e mischi di diverse qualità. Parte delle pietre impiegate nel monumento sono di provenienza classica: esse furono infatti reperite da Jacopo a Roma, dietro incarico della congregazione, nel novembre del 1616.²³⁰ Al nostro si deve dunque, oltre che la messa in opera, anche il reperimento dei materiali destinati ad una delle principali cappelle della chiesa, quindi la selezione di questi in base al proprio gusto e alle proprie competenze. Le “sei colonne di mischio giallo”, invece, furono da lui acquistate a parte e poste a proprie spese.²³¹ Non era inoltre sfuggito all'attento occhio dell'Engenio che *la buona architettura di ordine corintio* della cappella fosse in perfetto dialogo con gli altri ambienti della chiesa (dalle colonne alle cappelle Ruffo, Spadafora e Sebastiani, già completate all'epoca): l'impostazione compositiva organica e unitaria dei Girolamini si percepiva, quindi, già in tempi molto precoci.

Il primo a fare il nome di Jacopo Lazzari in riferimento alla cappella Tarugi, individuandolo come suo autore, fu ancora una volta l'attentissimo Carlo Celano:

“Sotto dell'organo, dalla parte dell'Evangelio, vi è la pretiosa cappella dedicata al glorioso padre San Filippo, nella quale, oltre la bizzarria, vi s'ammira la sodezza della compositione: e questa fu disegno di Giacomo Lazari, chiamato da Roma a quest'effetto”.²³²

In queste poche righe vengono centrati almeno due punti che meritano un adeguato sviluppo. In primo luogo il Celano, ben informato sulla permanenza a Roma del Lazzari prima del definitivo trasferimento a Napoli – notizia che trova fondamento anche a livello documentario –²³³ afferma che la venuta del marmoraro in città fu determinata specificamente dalla sua ‘chiamata all'opera’ nei Girolamini. Non sappiamo con quanta certezza possiamo affidarci a questa informazione, ma

²²⁹ C. d'Engenio Caracciolo, *op. cit.*, 1623, p. 129-130.

²³⁰ Cfr. app. doc., doc. 5.

²³¹ *Ivi*, doc. 4.

²³² C. Celano, *op. cit.*, 1692, II, pp. 91-92.

²³³ U. Prota Giurleo, *op. cit.*, p. 90.

quel che è certo è che il canonico aveva ben chiara l'importanza del ruolo che il nostro ricoprì al servizio della Congregazione napoletana, importanza che accrebbe progressivamente a fronte del ruolo di responsabilità che iniziò a ricoprire all'interno della chiesa nel secondo decennio del secolo. È infatti noto che a partire dal 1614 al Nencioni fu temporaneamente sospesa la mansione di architetto della fabbrica,²³⁴ ed è verosimile che tale carica fosse stata trasferita al Lazzari, che a quel tempo intensificava il suo lavoro nella chiesa prendendo parte alla sistemazione delle rimanenti sei colonne della navata e all'opera nelle cappelle Spadafora, Sebastiani e Tarugi, appunto. Su queste basi, l'attribuzione a Jacopo del progetto della cappella di san Filippo ("e questa *fu disegno* di Giacomo Lazari") trova un forte sostegno, sebbene non vada esclusa la possibilità che, almeno in un primo momento, fu il di Bartolomeo, allora architetto della Casa, a fornire ai padri tale progetto; in seguito, però, con il progredire dei lavori (che si estesero per oltre 30 anni) e a mano a mano che si accresceva il ruolo di responsabilità del Lazzari nella fabbrica, attestato anche dalla presenza di scalpellini partecipi all'impresa sotto le sue direttive,²³⁵ la cappella veniva delineandosi sempre più secondo una fisionomia ormai propria dello stile del marmoraro fiorentino. Come già il Celano aveva notato, il decoro marmoreo della cappella è orientato su un doppio registro: la "sodezza", già riconosciuta propria dello stile nostro, rimanda al gusto toscano-romano dell'architettura di Dosio, che caratterizza l'impianto dell'altare, dei due armadi-reliquario, degli scompartimenti e membrature architettoniche delle pareti, e la "bizzaria", a cui evidentemente il canonico si riferiva quanto al disegno del pavimento e al ricco ornato plastico che incornicia le due mezze figure sovrapposta di *Cristo* e *Maria*, opere qui attribuite per la prima volta a Tommaso Montani. Questo duplice assetto compositivo si è voluto spiegare con l'entrata del giovane Dionisio Lazzari nell'opera della cappella Tarugi dopo il 1640. Nel suo contributo sull'officina dei Lazzari, Patrizia Di Maggio suggeriva di vedere in tutte le opere che Jacopo lasciava incompiute alla sua morte il peso dell'intervento del figlio, giustificando in tal modo il gusto più moderno che caratterizzava gli ornati in commesso marmoreo da lui prodotti sul finire del terzo decennio del secolo.²³⁶ Per tale ragione la studiosa attribuiva a Dionisio oltre che l'intero pavimento, anche l'altare della cappella, vedendo l'impronta del Lazzari *junior* nei gradini del postergale, nella custodia e nel paliotto, dove il repertorio di pietre dure inserite entro incorniciature metalliche si ispirava, a parer suo, direttamente all'altare di Santa

²³⁴ *Ivi*, p. 62. Il Borrelli, trascrivendo i *Decennali* del 27 maggio, riportava che "Quod locus ubi chorus ligneus reponendus sit ab architecto pox.e venturo determinabitur", fatto che lascerebbe intendere l'attesa di un nuovo architetto nella fabbrica dei Girolamini.

²³⁵ Tra 1616 e 1620 il Lazzari teneva a bottega lo scalpellino Antonio Solari, il quale collaborava all'opera per la *Cappella Tarugi* e per le colonne della chiesa, e negli stessi anni anche ai lavori nella cappella del Balzo in Santa Chiara e nell'altare dell'Annunziata. Per l'intervento del Solari ai Girolamini, cfr. R. Lucchese, *op. cit.*, p. 599, docc. 19, 20, 22; per l'impresa nella cappella del Balzo, cfr. *Infra*, cap. IV.

²³⁶ P. Di Maggio, in *Napoli*, 1984-85, p. 207; *Id.*, *op. cit.*, 1985, p. 138.

Teresa agli Studi (1674-91).²³⁷ La verità è che non si può pensare di ridurre ad uno schema tanto rigido la produzione di Jacopo Lazzari confinandola entro i limiti di un ornato esclusivamente geometrico. La cappella Tarugi, i cui lavori si estesero nell'arco di un trentennio, è piuttosto la testimonianza lampante dell'evoluzione stilistica del nostro artefice da una composizione 'soda' ad una 'bizzarra', volendo appunto utilizzare le parole del Celano. Nel paliotto e nei gradini d'altare Jacopo già sfalda tale sodezza attraverso l'uso di filettature e di inserti metallici che inquadrano agate, diaspri e lapislazzuli. Anche il fastigio che corona l'altare –di evidente ascendenza dosiana nell'uso del timpano curvilineo spezzato– si caratterizza per questa combinazione polimaterica di marmi commessi, pietre dure e metalli. L'adozione di una tecnica e di effetti mutuati dall'arte dell'oreficeria nella cappella Tarugi trova in primo luogo una diretta corrispondenza con quanto già realizzato alla Vallicella nella cappella di San Filippo (Onorio Longhi, Giovanni Guerra, 1600-1606),²³⁸ che Jacopo dovette senza alcun dubbio conoscere, avendo intrapreso viaggi a Roma per il reperimento di marmi di riuso. Ma la 'marmorizzazione' di decori attinenti alle arti orafe caratterizza esplicitamente la produzione artistica del nostro artefice intorno agli anni '20: la forma delle cornici in rame dorato inserite nei gradini dell'altare è ripresa nel decoro del pavimento della cappella stessa, dove ovali di pietre colorate sono disposti all'interno di un gran rosone e circoscritti da un listello di marmo bianco che simula l'effetto di una celletta metallica. Al figlio Dionisio spetterebbe quindi esclusivamente il decoro del pavimento "dietro li palaustri", per il quale è effettivamente documentato al 1643,²³⁹ dove il giovane non ripropone altro che una serie di motivi già utilizzati dal padre, quali lo stemma del Tarugi (un toro in campo grigio-azzurro, sormontato dal cappello cardinalizio) accanto a forme mistilinee con più inserti grafici, ma dall'effetto generale più debole. Del resto riesce difficile credere che a quel tempo il giovanissimo erede di Jacopo avesse avuto già un'esperienza tale da arrivare a concepire l'intero pavimento nel suo disegno 'mosso' ed elegante. Questa considerazione va estesa, più in generale, alle diverse opere che la di Maggio, seguita da tutta la letteratura successiva, ha riferito a Dionisio a scapito di Jacopo.

Venendo alla cronologia degli interventi all'interno della cappella, la quale, come detto, ebbe una lunga gestazione, essa si può ricostruire sulla base principalmente di confronti con le altre opere del Lazzari. I due armadi reliquario, concepiti reiterando il modulo architettonico dell'altare a edicola nella parte centrale del monumento Ruffo (1601-1606), poi ripreso anche nella cappella Spadafora (1614), furono eseguiti dopo il 1613, visto che in novembre erano già pronte cinque delle sei colonne di marmo giallo da impiegarsi in questa parte del paramento e nell'altare di San Filippo. Quest'ultimo è opera che si può datare, invece, tra il 1616 e il 1620, mostrando evidenti analogie

²³⁷ *Ibidem.*

²³⁸ A. Di Castro, *op. cit.*, p. 21.

²³⁹ G.B. D'Addosio, *op. cit.*, 1914, p. 362

architettoniche con quello eretto nella cappella del Balzo in Santa Chiara (1616-1617). Per finire occorrerà soffermarsi brevemente sulle cornici plastiche che inquadrano i busti di *Gesù e Maria* all'ingresso della cappella. Il rigoroso motivo delle membrature architettoniche alle pareti laterali della cappella Spadafora o ai lati dell'altare della stessa cappella Tarugi, qui si arricchisce di elementi decorativi che danno forma ad un plasticismo tutto nuovo, con le più piene ghirlande di frutti, gli incastri tra i nastri dei festoni e le volute, l'effetto caleidoscopico delle ali dei putti che diventano parte integrante delle cornici architettoniche; interessante è anche la soluzione delle volute 'cucite' come delle pergamene, a mio avviso un elemento introdotto per richiamare il toro dello stemma dei Tarugi. Punto di partenza è costituito senza dubbio dall'ornamento ad incrostazioni marmoree della cappella Carafa all'Annunziata (1623-26), dove Jacopo faceva sfoggio più o meno degli stessi elementi, seppur in una composizione dallo schema molto più semplificato. Ma è solo spostandoci di circa un decennio, quando l'opera di Jacopo si svolse nell'ambito della società con il Tacca e il Valentini, che sembra possibile cogliere il giusto riferimento cronologico per questi ornati: nel dossale d'altare della chiesa di Donnaregina Nuova (1637) nel cui coronamento ritroviamo quelle stesse volute arricchite coi caratteristici riccioli, o anche nella cappella Firrao (1635-1645), dove i caleidoscopici effetti dello scudo, le cui cornici diventano un mascherone, portano alla mente soluzioni adottate prima nella cappella Tarugi. È quindi molto probabile che questa parte dell'apparato decorativo fosse stata affidata dal Lazzari ad uno dei suoi soci all'epoca, verosimilmente quello che tra loro era specializzato in questo tipo di produzione.²⁴⁰

Queste cornici non possono sottrarsi al confronto, per assonanza e diversità, con il repertorio ornamentale fanzaghiano di quegli stessi anni. Il motivo delle volute che, imitando l'effetto di cornici lignee, si trasformano in foglie d'acanto accartocciate, veniva adoperato anche dal Fanzago negli altari maggiori di Santa Maria La Nova (1632-1642) e dei Santi Severino e Sossio (1635-1641), mentre l'idea dei rigogliosi fasci di frutta intagliati a tutto tondo e raccolti in nastri annodati ai vari elementi architettonici – quali volute, mensole e peducci –, si ritrova ancora negli ornamenti scultorei realizzati dal clusonese entro il 1631 nelle porte del Chiostro grande della Certosa di San Martino. Del resto è evidente che nell'opera del Lazzari, a differenza che in quella del Fanzago, tutti questi elementi trovano utilizzo in chiave prettamente decorativa, più che scultorea, arricchendosi pertanto di effetti caleidoscopici e bizzarri.

Tra il 1614 e il 1621 nella chiesa dei Girolamini veniva costruita una nuova cappella per devozione di Flavia e Urania Spadafora, sorelle dell'oratoriano padre Lepido, dedicata all'Epifania. La famiglia aveva rapporti con la congregazione già ai tempi della fondazione della chiesa dato che,

²⁴⁰ Sulle biografie e l'opera di Simone Tacca e Francesco Valentini, cfr. *Infra*, cap. VI.

stando al D'Engenio, le due signore "Spadafore" fecero dono ai padri gerolamini dei ricchi paramenti in tela e oro che furono utilizzati in occasione della cerimonia dell'Encenie.²⁴¹ Il contratto per la sua concessione fu fatto il 24 novembre 1613 per mano del notaio Pietro Antonio Giordano.²⁴² Come per le altre cappelle, essa fu concessa dalla Congregazione al prezzo di 2000 ducati da spendersi "in ornamento de marmi pitture et altre cose necessarie".²⁴³ Il Lazzari fu responsabile della sua edificazione, ed è documentato all'opera in essa attraverso pagamenti che vanno dal gennaio del 1614 all'aprile del 1621.

Come si è detto, la nomina di Dionisio di Bartolomeo come architetto di fabbrica fu temporaneamente sospesa al maggio del 1614, e solo nell'agosto del 1617 egli compare in riferimento alla cappella ricevendo un pagamento di dieci ducati da Flavia Spadafora "per sue fatiche di disegno, misure che han bisognato e bisognerà per la sua cappella dentro la chiesa dei Padri dell'Oratorio",²⁴⁴ dove per *disegno* dobbiamo necessariamente intendere qualcosa di diverso dal progetto, sia per l'esiguità della cifra pagata, sia per il fatto che essa risulti versata a distanza di tre anni dalla fondazione del monumento.²⁴⁵ Del resto, quando nel 1619 l'architetto scriveva la stima dei marmi occorsi alla fabbrica, nell'intestazione stessa del documento, "Misura delli marmi et misti della cappella della signora Flavia Spadafora *tutta per mano di mastro Jacomo Lazzeri*, a 9 di ottobre", è esplicitamente espresso il ruolo di totale responsabilità del marmoraro fiorentino nell'opera.²⁴⁶

Ancora una volta si deve al Celano la prima menzione del nostro mastro lapicida in riferimento alla cappella:

"Passata poi la porta minore [...] vedesi una bella cappella dedicata all'Epifania del Signore. Gl'ornamenti di marmo furono fatti da Giacomo Lazari"²⁴⁷.

Il canonico specifica non a caso la pertinenza al nostro degli "ornamenti di marmo", poiché in quest'opera, più che nelle altre, si esprimono meglio le sue qualità di decoratore.

Il disegno dei marmi commessi in questo ambiente si caratterizza per il ricorso ad un repertorio di tipo astratto-geometrico. Nella mostra d'altare, ai lati delle due colonne corinzie in broccatello, sono

²⁴¹ C. D'Engenio, *op. cit.*, p. 128.

²⁴² ASNa, *Notai del Cinquecento*, 76/5, ff. 411-414 (documento non trascritto in appendice). Cfr. anche Mario Borrelli, *op. cit.* VI, 1968, p. 14, il quale riporta erroneamente il nome del notaio Luigi Giordano.

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ Cfr. app. doc., doc. 37.

²⁴⁵ Dopo questa misura, al Lazzari venne saldata la cifra di ducati 1147, tari 3 e grana 10 per la sua opera nella cappella, e "cioè marmori bianchi, mischi, politura di colonne e tutto il lavoro del altare e facciata d'esso per alto in sino al stucco, e per largo quanto dure detta facciata inclusi li gradini de l'altare e gradi di marmo dell'arco maggiore e base di marmo di detto arco sopra li quali han da posare li pilastri della fronte e facciata d'esso arco". (cfr. app. doc., doc. 36)

²⁴⁶ M. Borrelli, *op. cit.* 1967, p. 66-71. Il documento riporta un elenco dettagliatissimo dei materiali e dei lavori di pertinenza del nostro all'interno del monumento.

²⁴⁷ C. Celano, *op. cit.* 1692, p. 97.

presenti due fasce verticali di marmo portoro, qualità già ampiamente utilizzata nella coeva cappella del Balzo, sulle quali si stagliano formelle mistilinee composte di pregiati marmi colorati. In generale, questa tipologia compositiva trova evidenti corrispondenze nella cappella costruita al Gesù Nuovo dal carrarese Costantino Marasi per la famiglia Muscettola dei Principi di Leporano (1610-1618), ma a guardare nel dettaglio il decoro del Lazzari, i vari riquadri geometrici, circondati ciascuno da un listello bianco sottile, sembrano richiamare piuttosto le forme delle pietre dure incastonate in oggetti metallici come tabernacoli, scrigni e reliquiari, con la cui manifattura, come si dirà, il nostro artefice entrò in contatto molto precocemente.²⁴⁸

Venendo alle pareti laterali della cappella, esse sono scandite da un'elegante successione di membrature architettoniche che inquadrano i due dipinti e le loro cimase a livello superiore, e nella parte inferiore le porte-varco e le nicchie. Molto riuscito è l'accostamento cromatico dei marmi in prevalenza bianco, giallo e verde, e si caratterizza per sobrietà e raffinatezza anche il repertorio decorativo di cherubini, festoni, volutine, peducci e borchie, che trova riscontro in molta della produzione coeva, sia all'interno della stessa chiesa che fuori di essa.

Nelle sue forme la cappella Spadafora riuscì ad incarnare appieno l'ideale architettonico promosso dalla Congregazione napoletana, tant'è che per volontà degli stessi padri essa fu scelta a modello per le altre cappelle che dovevano eseguirsi nella chiesa.

Il 29 aprile 1616, con strumento scritto dal notaio Natale Montanaro, la Congregazione concedeva a Giovan Vincenzo Sebastiani, razionale della Regia Camera della Sommaria, la penultima cappella *in cornu epistolae* della chiesa, la quale da contratto doveva "essere simile in quanto alla architettura alla cappella che si fa per le Signore Spatafore".²⁴⁹ La cappella Sebastiani fu eseguita dal Lazzari tra il 1615 e il 1618,²⁵⁰ e tanto nella mostra d'altare quanto nelle pareti laterali essa ripete le forme della cappella Spadafora, ma in una chiave semplificata.²⁵¹ Il bel pavimento, invece, sviluppa con una cromia più vivace il motivo decorativo usato già negli anni precedenti nel cappellone Ruffo.

Nel 1624 era stabilito da contratto che anche la cappella dell'Angelo Custode, concessa a Monsignor Francesco Salluzzo, vescovo di Motula, si eseguisse "nel alio modo ad eius electionem quemadmodum ornamentum et forma Cappella mulierum familiam Spadafore".²⁵² Tutte le cappelle che vennero costruite nei decenni successivi, fino ancora alla metà del XVIII secolo, si adattarono alla linea tracciata da Jacopo nelle sue prime opere ai Girolamini, rimanendo fedeli, almeno nella

²⁴⁸ *Infra*, cap. V.

²⁴⁹ Cfr. appendice.

²⁵⁰ M. Borrelli, *op. cit.* 1968, p. 33.

²⁵¹ Ritengo che le pareti laterali siano state realizzate in un secondo momento, probabilmente dalle stesse maestranze che realizzarono i rivestimenti marmorei nella cappella Scaraggi, a cui quest'opera si avvicina per il ricorso ad un illusionismo prospettico nel decoro a finte nicchie dei marmi policromi.

²⁵² ASNa, *Notai del Seicento*, 775/23, notaio Natale Montanaro, senza numero di pagina (non trascritto in appendice).

struttura, a quella *sodezza* di impronta toscano-romana, che gli oratoriani di Napoli perseguirono sin dal tempo della fondazione della loro chiesa.

E così, nell'uso esteso a tutti gli ambienti dell'ordine corinzio, nella reiterata articolazione delle cappelle con la tipologia di altare ad edicola, nell'adozione di un paliotto uguale per tutti gli altari (in marmo bianco con croce centrale) si giunge al risultato di grande compattezza e unitarietà architettonica che caratterizza questa chiesa a dispetto delle altre edificate a Napoli nello stesso periodo.

3. *Le colonne.*

“La chiesa è fatta secondo la forma antica con tre navi, con sei colonne per banda di granito alte palmi 24 tutte d'un pezzo, venute dall'Isola del Giglio con favor di Ferdinando de' Medici gran duca di Toscana, che dagli antichi romani in qua non ci è memoria che siano venute a Napoli colonne sì grandi (ad esempio de' quali poi furono fatte venire altre simili dalla medem'isola per il nuovo Palaggio Reale). Le colonne sono d'ordine corinto, come tutta la chiesa, con basi e capitelli di marmo fino da Carrara”.²⁵³

Tale è la descrizione che fa il d'Engenio, poi ripresa dal De Lellis,²⁵⁴ delle colonne della chiesa dei Girolamini, tanto precisa e minuziosa da dimostrare la grande ammirazione di cui esse godettero a Napoli per il loro carattere monumentale. Nel seguire l'Engenio, Carlo Celano fornisce altri dettagli volti più che altro a provarne il grande prestigio:

“Si tagliarono e lavorarono nell'Isola dello Giglio, e di lavorazione e portatura con le basi e capitelli di bianco marmo di Carrara costarono mille scudi l'una, perché la pietra col favore di Ferdinando de' Medici, gran duca di Toscana, i padri l'ebbero in dono”.²⁵⁵

Non siamo in grado di stabilire la fondatezza della notizia per la quale le colonne furono donate da Ferdinando de Medici. I documenti provano che ad esse si lavorò a partire dal 1600 quando, al 13 di gennaio, con atto del notaio Luigi Giordano, i marmorari Angelo Landi, Clemente Ciottoli e Cristoforo Monterosso si impegnarono a fornirne le prime cinque, provenienti dalle pregiate cave dell'Isola del Giglio, al prezzo di ducati 320 l'una; nel marzo dello stesso anno, attraverso un altro contratto fu stabilita per la stessa società anche la fornitura di basi e capitelli, pagati al prezzo di 230 ducati a coppia. Fino al 1605 si lavorò a queste colonne, che dovevano essere già pronte quando, in settembre, i tre marmorari si occuparono di far pervenire dall'isola le restanti sei che occorreivano alla chiesa. Del resto, solo al principio del 1606 fu formalizzato dinanzi al notaio l'accordo per la

²⁵³ C. D'Engenio, *op. cit.*, pp. 128-129.

²⁵⁴ C. De Lellis, *op. cit.*, ms., I, f. 193.

²⁵⁵ C. Celano, *op. cit.*, II, p. 27.

fornitura di tutte e dodici le colonne, per le quali fu stabilito che si pagasse la cifra di 310 ducati l'una.

L'appalto per la realizzazione delle altre sei colonne della chiesa non fu però affidato dai filippini alla stessa società di marmorari. Infatti, nel 1615 fu Jacopo Lazzari a ricevere un versamento di 100 ducati come anticipo per suo il lavoro alle sei basi e capitelli in "marmo gentile" e d'ordine "corinti" delle colonne della navata.²⁵⁶ Del resto, già nel 1610 il nostro risulta vincitore dell'appalto, insieme "a suoi compagni" non meglio specificati, per i capitelli delle colonne nella Cappella del Tesoro di San Gennaro nel Duomo di Napoli, anche se in un secondo momento tutti i lavori di ornamentazione marmorea di questo ambiente, incluse le colonne, furono affidati ai marmorari Cristoforo e Giovan Domenico Monterosso.²⁵⁷

Nel dettaglio, il Lazzari era tenuto a fornire il marmo e a trasportarlo fino a destinazione all'interno dei Girolamini, eseguendo l'opera secondo ben specifiche disposizioni:

"Et detti capitelli habbiano da essere di marmo di Carrara di un pezzo l'uno, bianco gentile senza macchie et senza fili, et che siano ben ritrovati con la sua campana, et li suoi caulicoli ben trasfigurati, et le foglie ben strazzate et ben rinette d'intorno senza alcuno mancamento delle sue parti; et così parimente debbano essere le dette sei basi del medesimo marmo, bontà et qualità".²⁵⁸

Oltre che alle basi e capitelli, egli doveva provvedere anche alla sistemazione dei sei fusti di colonna presenti già all'interno della chiesa, ma ancora allo stato grezzo ("Item levar sei colonne di granito che sono al presente nella loro chiesa et quelle arrotare e polire, che facciano una pelle liscia et polita, bona et perfetta"), lavorando il tutto "conforme all'altri capitelli, base et colonne poste in opera in detta loro chiesa" al prezzo di 320 ducati a colonna.²⁵⁹

Tutta l'opera di Jacopo si svolse con la collaborazione del marmoraro Clemente Ciottoli, già impiegato nell'impresa insieme alla società del Landi, appaltatrice nel 1600, e pagato dal nostro nel 1617 per "lavoro hanno fatto insieme, cioè della lavorazione delle colonne hanno fatto alli padri Girolamini".²⁶⁰

²⁵⁶ M. Borrelli, *op. cit.*, IV, 1968, p. 27.

²⁵⁷ Franco Strazzullo, *La cappella di San Gennaro nel Duomo di Napoli*, Napoli 1994, p. 60.

²⁵⁸ Cfr. appendice

²⁵⁹ *Ibidem.*

²⁶⁰ *Ibidem.*

CAPITOLO
IV
LA MATURITÀ ARTISTICA

Attraverso un'indagine documentaria, condotta per la prima volta nell'ambito degli studi su Jacopo Lazzari in maniera sistematica, è oggi possibile stabilire che già negli anni tra il 1614 e il 1615 il nostro artefice, a fronte di incarichi sempre più numerosi e diversificati, costituì una propria bottega, assoldando anche dei "lavoranti", e cioè dei collaboratori tra scalpellini e tagliapietre.²⁶¹ Possiamo credere che nella sua officina svolsero il loro apprendistato i marmorari Antonio Solari e Domenico Agliani, i quali compaiono in diversi documenti come suoi collaboratori per lavori ai Girolamini, in Santa Chiara e all'Annunziata, tra 1616 e 1620.²⁶² La sua maturità artistica è segnata dal ruolo di totale responsabilità che ebbe a partire da questo tempo all'interno di diverse fabbriche. In molti di questi casi il Lazzari fu artefice tanto della messa in opera, quanto del progetto di interi ambienti architettonici, e ne orchestrò gli interventi da parte di maestranze specializzate di vario tipo, dagli stuccatori agli orafi, finanche agli scultori; entrò in affari con i principali mercanti di marmi che giungevano a Napoli con le loro navi da più parti d'Italia, in particolare da Genova,²⁶³ e andò personalmente a Roma per la provvigione dei materiali lapidei di spoglio. Nel 1618 fu tra i promotori dell'istituzione della *Corporazione dei Santi Quattro Coronati degli scultori di marmi e marmorari*, di cui fu governatore. Sino a questo momento non era mai stato tracciato un profilo di questo tipo per il nostro artefice: negli esigui contributi che lo riguardano si è voluto vedere il culmine della sua attività solo a partire dagli anni trenta del secolo, quando la sua opera, che al tempo si compì nell'ambito della nota società stipulata con Simone Tacca e Francesco Valentini, essendo meglio documentata era, di conseguenza, anche la più conosciuta. Proprio al riguardo delle società di lavoro, le quali nascevano al fine di sopperire al meglio ai numerosi incarichi, ottimizzando i tempi e la qualità degli interventi in base ad una ragionata divisione del lavoro, attraverso la mia indagine è adesso possibile stabilire che già negli anni tra 1619 e 1630 il Lazzari ne stipulò ben due diverse, entrambe molto proficue: una con il marmoraro carrarese Felice de Felice, l'altra con il napoletano Giovan Antonio Galluccio. Un ultimo aspetto messo in luce in queste pagine è relativo alla collaborazione di Jacopo con alcuni scultori. Nell'ambito della gestione e del coordinamento delle attività all'interno di una fabbrica, il nostro era solito affidare le parti scultoree per lo più a maestri specializzati: da Tomaso Montani e Ottaviano Lazzari, dei quali si è già detto, a Giovan Marco Vitale e Giovan Domenico Monterosso, di cui si dirà a seguire. Capire il

²⁶¹ Cfr. appendice, da cui si apprende che Jacopo pagava tale Antonio Paserello, tagliapietre.

²⁶² *Supra*, cap. III e cap. V.

²⁶³ Cfr. appendice.

sistema di queste collaborazioni e il *modus operandi* dei marmorari si è rivelato utile a risolvere, per via indiretta, problemi specifici alla scultura e all'individuazione degli autori di opere a lungo rimaste anonime.

1. Le opere tra 1614 e 1630.

Si è già detto di come a partire dal 1614 l'impegno del Lazzari all'interno dei Girolamini si intensificò nettamente, essendo egli divenuto soprintendente ai lavori nella fabbrica.²⁶⁴ Tra 1614 e 1616 Jacopo lavorava contemporaneamente ad almeno quattro cappelle all'interno di questa chiesa: quelle di San Filippo Neri e dell'Epifania, nonché quelle costruite per il Sebastiani e per la Castaldi; dal 1615, inoltre, egli ricevette anche l'incombenza della sistemazione delle rimanenti sei colonne della navata della chiesa. In questi stessi anni il nostro mastro lapicida realizzava all'interno della sua bottega il monumentale ciborio previsto per l'altare maggiore della chiesa francescana di Sant'Angelo in Palco a Nola, dove già era documentato a partire dal 1612.

Altra fabbrica in cui è attestata la presenza del Lazzari in questo periodo è la Cappella della Pietà, meglio nota come Cappella dei Sansevero. I risultati emersi nella recente disamina documentaria di Eduardo Nappi hanno messo in luce il nome di Jacopo per la realizzazione, tra 1614 e 1615, della "sepoltura di marmo" del marchese Giovan Francesco di Sangro, eretta per volontà del figlio, il patriarca Alessandro.²⁶⁵ I documenti sembrano provare il coinvolgimento del nostro specificamente al lavoro per il "deposito", e non anche alla statua, come il Nappi aveva sostenuto, e per la quale è stata recentemente avanzata un'attribuzione a Tommaso Montani.²⁶⁶ Allo stato delle attuali conoscenze su Jacopo Lazzari, il monumento funebre di Giovan Francesco di Sangro risulta alquanto problematico, non trovando alcun riscontro stilistico con la sua produzione coeva. Ritengo, tuttavia, che il nostro artefice sia tornato sull'opera in un secondo momento, risultando attivo nella cappella anche a metà degli anni '30 per lavori non meglio specificati. Infatti, tanto l'architettura del monumento, con le paraste giustapposte l'una sull'altra a spezzare lo schema rigido dell'edicola architettonica, tanto il disegno caleidoscopico dei marmi commessi, bordati da un listello nero che dà maggiore risalto alla policromia, trovano diretta corrispondenza con i paramenti marmorei della cappella Firrao in San Paolo Maggiore e della mostra d'altare di Donnaregina Nuova, opere realizzate a partire dal 1636. In attesa di maggiori approfondimenti anche documentari, mi limiterò qui ad ipotizzare che a questo primo intervento sul sepolcro di Sangro, ne sia seguito un altro, volto a modificare totalmente l'assetto originario del monumento.

²⁶⁴ *Supra*, cap. III.

²⁶⁵ E. Nappi, *op. cit.* 2010, pp. 94-95.

²⁶⁶ Mario Panarello, *Dalla tarda maniera al barocco*, in *Fanzago e fanzaghiani in Calabria*, Catanzaro, 2012, p. 32.

Nel 1616 realizzava nella chiesa di Sant'Agostino alla Zecca la *Memoria di Giovan Alfonso Casanova*, e nello stesso anno ricevette l'incarico di costruire la cappella di Geronimo del Balzo nella chiesa di Santa Chiara, che lo tenne impegnato fino all'anno seguente.

Dal 1618 al 1622 Jacopo fu attivo nel cantiere della Certosa di San Martino accanto al marmoraro carrarese Felice de Felice, del quale fu socio.

L'attività dei due marmorari all'interno della certosa fu resa nota agli inizi del Novecento da Vittorio Spinazzola il quale, attingendo le sue notizie dal *Libro di Fabbrica*, attribuì loro una cappella sul lato destro della chiesa, senza precisare quale fosse.²⁶⁷ Fino ad oggi la prima cappella dall'ingresso, dedicata a Sant'Ugo, ha portato un'attribuzione al Lazzari e al de Felice, ma il contratto notarile da me rinvenuto permette di assegnare ai due la terza cappella a destra, quella cioè più prossima all'altare, dedicata a San Martino.²⁶⁸ Della decorazione secentesca oggi è sopravvissuto davvero molto poco, avendo questo ambiente, come altri nella chiesa, subito delle modifiche nel XVIII secolo con l'intervento di Niccolò Tagliacozzi Canale. Dopotutto è possibile leggerne ancora la trama nell'altare a edicola con colonne corinzie, simili a quelle realizzate ai Girolamini, e nei motivi decorativi della cornice, con cherubini e festoni di gusto tardo-manierista, vero marchio di fabbrica della bottega del Lazzari. Dall'istrumento si apprende che questa parte del paramento doveva realizzarsi in totale conformità all'altare maggiore della chiesa:

“De più si convene che detti marmorari siano tenuti far l'altare di detta cappella di quella sorte et maniera ch'è l'altare maggiore di detta chiesa, con cornice, immischi, scompartimento et ogn'altro ch'appare in detto altare maggiore”.

Ciò che sopravvive dell'intervento del Lazzari all'interno della cappella fornisce, quindi, uno strumento d'indagine utile alla conoscenza di ciò che doveva essere l'originario altare maggiore posto nella certosa prima delle modifiche settecentesche.

Insieme a Felice de Felice, a partire dal 1619 Jacopo realizzava l'altare della chiesa di San Giorgio Maggiore di Napoli, e tra 1620 e 1621 lavorava al monumentale ciborio destinato, ancora una volta, ad una certosa: quella di San Giacomo di Capri.²⁶⁹ Alla luce di questi dati dobbiamo credere che dal 1618 fino al 1620 almeno, il Lazzari e il de Felice strinsero una formale società di lavoro.

Il secondo decennio del secolo si conclude con un intervento degno di ogni riguardo, e su cui la letteratura non ha mai posto la giusta attenzione: la decorazione della cripta di Sant'Erasmo nel

²⁶⁷ V. Spinazzola, *op. cit.*, 1902, p. 202. Ricontrollato su: ASNa, Monasteri soppressi, 2143, c. 14.

²⁶⁸ Cfr. appendice. La cappella di Sant'Ugo va riferita invece ai marmorari Nicola Botti e Salvatore Ferraro, a dimostrazione dell'altrettanto inedito contratto stipulato tra questi e i certosini (ASNa, *Notai del Cinquecento*, notaio Giovan Vincenzo de Marra, 403/13, ff. 502-504).

²⁶⁹ *Infra*, cap. V.

duomo di Gaeta (1619-1620).²⁷⁰ Si tratta di uno dei primi ambienti di ampio respiro realizzato dal Lazzari nella sua totalità, erroneamente assegnato al figlio Dionisio, responsabile solo di una minima parte dell'opera, a cui mise mano oltre un ventennio più tardi.²⁷¹ La cripta fu costruita per accogliere sotto l'altare il corpo del patrono S. Erasmo e le reliquie di altri santi compatroni, ritratti in statue d'argento inserite in sei grandi nicchie marmoree, ordinatamente disposte a tre per lato, che ricordano, nella tipologia a edicola con timpani triangolari e curvilinei alternati tra loro, il progetto dosiano della cappella del Tesoro dell'Annunziata. Due di queste nicchie furono realizzate da Dionisio tra 1644 e 1649, con condizione, però, che seguisse precisamente le linee del progetto paterno.²⁷² Del partito decorativo dei marmi che incrostano le pareti della cripta si dirà più approfonditamente nel corso di questo studio;²⁷³ va detto, comunque, che la chiusura di questo ambiente per lavori di restauro ha reso problematico, in questi anni, il suo studio.

Dal 1620 Jacopo iniziava i lavori all'interno della chiesa dell'Annunziata, altra fabbrica che ricoprì una grande importanza nella sua attività. Insieme a Giovan Antonio Galluccio vi realizzò lo scenografico altare maggiore, purtroppo non più esistente, che costituisce un interessante caso per l'importanza degli artisti che vi intervennero, tra cui Lazzari, Finelli e Fanzago, e soprattutto per le vicende artistiche ad esso connesse.²⁷⁴ Il Lazzari e il Galluccio stipularono una proficua società di lavoro a partire da quello stesso anno: lo dimostra il fatto che proprio presso il Banco dell'Annunziata, alla data del 30 dicembre 1620 essi aprirono un libretto di risparmio cointestato.²⁷⁵ Per i governatori della Santa Casa i due marmorari realizzarono *in solidum* la *Cappella Carafa*, già nota agli studi attraverso un contributo di Eustachio Rogadeo del 1901.²⁷⁶ Le indagini condotte all'interno di vari archivi permettono oggi di aggiungere a questi lavori realizzati per l'Annunziata ancora altri due interventi, e cioè la porta in piperno e marmo bianco nel "cortile della Pace", realizzata nel 1630,²⁷⁷ e lavori per "l'epitaffio fatto da essi di marmi mischi nella cappella de' Majorani" all'interno della stessa chiesa, per la cui opera venivano pagati al 1631.²⁷⁸ Fuori dall'Annunziata, i due soci realizzarono almeno altre due opere, una delle quali trova in questa sede la sua prima proposta attributiva: parliamo del monumento funebre di Alessandro di Sangro nella cappella dei Sansevero, realizzata tra 1625 e 1627, quindi della già nota cappella D'Aquino nella chiesa di San Domenico Maggiore di Napoli, del 1630.

²⁷⁰ *Supra*, cap. I.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² Angelo de Santis, *La Cattedrale di Gaeta nei secoli XVII e XVIII*, in "Bollettino dell'Istituto di storia e di arte del Lazio Meridionale", VII, 1971-1972, pp. 81-105.

²⁷³ *Infra*, cap. VI.

²⁷⁴ Dell'altare maggiore dell'Annunziata si tratterà nel capitolo seguente.

²⁷⁵ ASBNa, Banco dell'Annunziata, polizze di cassa 691, partita di 150 ducati estinta il 30 dicembre 1620 [in foto].

²⁷⁶ E. Rogadeo, *op. cit.*, p. 92.

²⁷⁷ Cfr. appendice.

²⁷⁸ *Ibidem*.

2. La cappella del Balzo nella chiesa di Santa Chiara: la “*Conventio Cappelle*” e un approfondimento sull’attività di marmoraro a Napoli.

Nel 1328 i del Balzo, una delle più notevoli famiglie giunte a Napoli dalla Provenza al seguito di Carlo d’Angiò, ottennero il patronato di due cappelle nella neo-edificata Real chiesa di Santa Chiara, una destinata al ramo dei Conti di Soletto, l’altra a quello dei Duchi d’Andria. Passati diversi secoli ed essendosi estinta la famiglia, tali monumenti dovettero cadere in rovina, come attesta anche Carlo Celano nelle sue *Notitie*:

“Girando dall’altra parte delle cappelle, nel corno dell’Epistola, molte di queste cappelle erano d’antiche, e nobilissime famiglie; ma perché da un pezzo estinte e senza heredi, dalle monache sono state ad altri concesse, quali han fatto levare molti antichi sepolcri di marmo che in esse vi stavano”.²⁷⁹

Fu così che nel 1615 Geronimo del Balzo, nobile capuano, rivendicando una discendenza da Francesco I del Balzo Duca d’Andria, ottenne di rinnovare il patronato di una di queste cappelle.²⁸⁰ Stando ancora al Celano, a Geronimo fu consegnata la settima sulla sinistra, che era appunto quella riservata ai Duchi d’Andria, “con tutti li sepolcri et monumenti della famiglia, tanto in detta cappella esistenti quanto ancora nelle altre cappelle et luoghi”.²⁸¹ Nel far edificare il suo sacello secondo il gusto dell’epoca, quindi, è chiaro che Geronimo dovette tener conto dei monumenti di famiglia più antichi presenti all’interno della stessa chiesa, alcuni dei quali trovarono collocazione, come oggi si vede, sulle due pareti ai lati dell’altare della cappella. Si tratta delle due tombe trecentesche di Raimondo del Balzo, Conte di Soletto, e della moglie Isabella d’Apia, morti nel 1375.

L’opera di ammodernamento all’interno del sacello, come già noto agli studi, si realizzò a partire dal 1616 per intervento di Jacopo Lazzari.²⁸²

Alla luce dell’inedita *Conventio Cappelle* del 1616, e cioè il contratto stipulato dinanzi al notaio tra Geronimo del Balzo e Jacopo Lazzari,²⁸³ è possibile riconoscere al nostro un ruolo di totale responsabilità – il primo in ordine di tempo che oggi gli si possa attribuire per un’opera di così ampio respiro – come autore non solo dei disegni dei marmi commessi, ma del progetto dell’intera cappella in tutte le sue parti, inclusa la risistemazione e il restauro dei due sepolcri trecenteschi. Il documento ci fornisce infatti, tra le altre cose, un singolare strumento di indagine attraverso il quale,

²⁷⁹ C. Celano, *op. cit.*, (2009) pp. 81-82.

²⁸⁰ Ludovico de La Ville sur Yllon, *La Cappella dei Del Balzo in Santa Chiara e la Tomba di Beatrice del Balzo Contessa di Caserta*, in “Napoli Nobilissima” 1892, pp. 54-56.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² Per la bibliografia sull’intervento del Lazzari nella cappella, cfr.: *Documenti estratti dall’Archivio storico del Banco di Napoli*, in “Rassegna economica” 1941, p. 232; R. Ruotolo, *op. cit.*, 1974, pp.48-58; P. Di Maggio, in *Napoli*, II, pp. 205-206. Id., *op. cit.*, 1985, pp. 133-139.

²⁸³ Cfr. appendice.

per la prima volta negli studi sul monumento, sarà possibile porre in dialogo tra loro le opere medievali e quelle realizzate *ex novo* nel Seicento.

Essendo questo ambiente scampato al bombardamento che il 4 agosto 1943 distrusse gran parte del complesso monastico, esso costituisce oggi l'unica testimonianza superstite della decorazione sei e settecentesca che era presente all'interno della chiesa e di cui il lungo e massiccio restauro post-bellico ha cancellato ogni traccia, avendo riportato la fabbrica ad un aspetto assai vicino a quello trecentesco.

La cappella del Balzo è incrostata di marmi policromi di pregevoli varietà, che disegnano forme geometriche e astratte, secondo un gusto di matrice toscano-romana. Sull'altare è presente una bella statua al naturale di *San Francesco*, opera dello scultore fiorentino Michelangelo Naccherino, e ai suoi lati sono collocate quattro 'memorie' di alcuni personaggi di casa del Balzo – quali Isotta, Beatrice e Battista – ritratti in medaglioni scolpiti in bassorilievo da Giovan Marco Vitale, nipote del Naccherino; sotto ad essi sono poste lunghe iscrizioni latine che celebrano gli effigiati e descrivono il restauro compiuto da Girolamo nel sacello che fu già della sua famiglia. Alle pareti laterali, uno di fronte all'altro, sono addossati i due antichi monumenti sepolcrali di Raimondo e della consorte Isabella, identici nelle dimensioni e assai simili nella composizione. Le due arche, decorate sulla fronte da corti con il defunto al centro, poggiano anteriormente su tre virtù-cariatidi. Nella parte superiore d'esse, al di sopra di un'iscrizione in esametri latini, sono i *gisants* all'interno di una camera funebre, presentati da due angeli reggi cortina; a coronamento di ognuno dei due sepolcri è una statua della *Madonna in trono con Bambino*. Nel complesso queste opere, databili intorno al 1375, si confrontano bene con le tombe angioine di Carlo di Calabria e di Maria di Valois, entrambe situate nel coro della stessa chiesa di Santa Chiara.

Gli studi sulla cappella si sono mossi principalmente su due binari: i contributi dei medievisti sulle tombe trecentesche, e quelli degli studiosi modernisti sulla scultura e ornamentazione in marmi mischi realizzata nel Seicento. Non esiste, di fatto, un contributo volto ad analizzare il monumento nella sua totalità e nella complessità delle ragioni sulle quali esso si fonda. Qui si proverà per la prima volta ad allargare lo sguardo sul mausoleo del Balzo considerandolo in tutte le sue parti, tanto quelle trecentesche quanto quelle moderne.

Gli esigui contributi dei modernisti si sono concentrati principalmente sull'individuazione delle problematiche culturali tardo manieriste legate alla presenza di marmorari toscani a Napoli, di cui la cappella è il prodotto per eccellenza, essendovi stati attivi, oltre a Jacopo, i fiorentini Michelangelo Naccherino e Giovan Marco Vitale.²⁸⁴ Attraverso nuovi apporti documentari sarà possibile, per la

²⁸⁴ P. Di Maggio, in *Napoli*, 1984-85, II, pp. 205-206. Id., *op. cit.*, 1985, pp. 133-139.

prima volta, concentrare l'attenzione prettamente sull'intervento del Lazzari, approfondendo, di conseguenza, alcune dinamiche relative all'attività di marmoraro a Napoli nel Seicento.

La *Conventio* venne stipulata il 14 marzo 1616 presso il notaio Innocenzo de Abenante. Per il prezzo di mille e duecento ducati Jacopo Lazzari si impegnavo a realizzare

“detta cappella, cioè: ornamento di *Santo Francesco* conforme al disegno, epitaffi, pavimento e cancellata, sepoltura, arme, transportatione di tumolo et fossa di sepoltura” entro il quattro ottobre di quello stesso anno”.²⁸⁵

L'aspettativa era quindi quella di inaugurarla nel giorno della festa di san Francesco, a cui l'altare era dedicato. Con l'intitolazione della cappella al santo, Geronimo celebrava *in primis* il nome del padre, nobile capuano riconosciuto dalle fonti come il fondatore del monastero napoletano di San Giovanni Battista delle Monache,²⁸⁶ quindi quello del suo avo, Francesco I, Duca d'Andria, dalla cui discendenza Geronimo poté vantare il diritto di patronato sulla cappella.²⁸⁷

La discendenza maschile dell'antica famiglia del Balzo si estinse con i principi d'Altamura, sui quali cadde una condanna a morte per aver partecipato alla congiura dei Baroni nel 1487; l'ultima dei Del Balzo a trovare sepoltura in Santa Chiara fu infatti la principessa d'Altamura Isotta Ginevra, morta nel 1530. Geronimo rivendicava il suo legame con l'antica famiglia da Bianchino, figlio del citato Francesco I che, diseredato dal padre per la sua condotta di vita poco ortodossa, si rifugiò a Milano, donde poi i suoi discendenti sarebbero andati a Capua.²⁸⁸

Le monache di Santa Chiara non accordarono con facilità il patronato della cappella a Geronimo, il quale dovette lottare per la legittimazione del suo legame di consanguineità con l'antico casato. Così, per rimarcare questa continuità genealogica, Geronimo promosse per il suo sacello un programma iconografico teso principalmente a celebrare i suoi avi: il richiamo, come detto, della statua di san Francesco sull'altare al nome dell'antenato da cui vantava discendenza, i medaglioni coi ritratti dei più illustri parenti che avevano trovato sepoltura tra le due cappelle della chiesa di Santa Chiara, le lunghe iscrizioni commemorative, sono elementi sintomatici di una strategia di riconoscimento sociale applicata dal patrocinatore dell'opera.

Venendo alle questioni strettamente artistiche, nella *Conventio* sono elencate con estrema puntualità tutte le opere che Jacopo Lazzari era tenuto a svolgere in ragione dell'incarico ottenuto. Al fiorentino veniva affidata la regia di tutti i lavori, dall'altare al pavimento, dalla cancellata in ottone (oggi perduta) alla fossa per la sepoltura, dagli epitaffi agli stemmi, le quali cose dovevano realizzarsi in conformità ad un disegno da lui fornito, e al quale più volte nel documento si fa

²⁸⁵ Cfr. Appendice.

²⁸⁶ Cfr. C. d'Engenio *op.cit.*, p. 244; C. Celano, *op. cit.* 1692, II, (2009), p. 10.

²⁸⁷ L. de La Ville sur Yllon, *op.cit.*, 1892, p. 54.

²⁸⁸ *Ibidem*.

riferimento. A lui competeva anche la fornitura dei marmi, con la raccomandazione che avessero da essere “di tutta bontà et perfezione”:

“che giallo venato habia da essere colorito et pieno di vena, che non habbia da essere detto giallo smorto, altrimenti non sia tenuto [Jacopo] a riceverlo. [...] L'altri mischi che hanno da entrare in detta cappella habiano da essere de tutta perfettione, et particolarmente le forme de alabastro, che habbiano da essere a sodisfatione di detto Geronimo, altrimenti non sia tenuto a riceverli”.²⁸⁹

Il documento ci presenta per la prima volta Jacopo Lazzari come autore *in toto* di un ambiente architettonico: ne fu architetto e capomastro, avendone fornito il disegno e coordinato gli interventi al suo interno. Infatti, nuovi documenti provano che Jacopo assoldò lo scalpellino Antonio Solario come suo collaboratore per alcuni lavori minori all'interno di questa cappella; inoltre, il nostro artefice pagava i mastri ottonai per la cancellata che si realizzava secondo il disegno da lui stesso fornito.²⁹⁰ A partire da quest'intervento, quindi, possiamo intendere il passaggio del Lazzari ad una fase di piena maturità artistica, di contro a quanti individuavano il culmine della sua realizzazione professionale solo a partire dagli anni '30, a fronte anche di una documentazione nota più cospicua. Nella stipula del contratto, tra i vari compiti che Giacomo era tenuto ad assolvere, si accenna anche ad una “transportatione di tumolo”:

“Item che sia obligato detto Giacomo a levare li doi tumoli di marmo con le statue a torno che ci sono dalla seconda cappella appresso la porta maggiore, cioè uno d'essi vi sta sepolto Raimondo del Balzo conte di Soletto et l'altra Isabella Appia sua moglie, et detti doi tumuli li habia da trasportare nella sopradetta cappella e commetterli in opera uno per lato come se ricerca, metternosi il tutto a sue spese, con conditione che detti doi tumuli li habia da repolire et insaponarli con ogni diligentia, et si vi è alcuna cosa di rotto accomodarli”.

A parlare del trasferimento delle tombe medievali fu *in primis* Cesare D'Engenio Caracciolo, il quale, scrivendo nel 1623, quindi in anni molto vicini alla costruzione della cappella, costituisce una testimonianza molto preziosa e attendibile. Scriveva il D'Engenio al riguardo:

“Principalissima è la cappella d'Isotta del Balzo, [...] ristorata et abbellita da Girolamo del Balzo, figliuolo di Francesco, [...] ove lo stesso Girolamo, come legitimo padrone, fe' trasferir dall'antica Cappella della famiglia del Balzo, ch'era la terza a destra della porta maggiore, i sepolchri di

²⁸⁹ *Ibidem.*

²⁹⁰ Cfr. appendice.

Raimondo del Balzo conte di Soletto, e della contessa Isabella d'Apia sua moglie, con quel di Beatrice del Balzo contessa di Caserta".²⁹¹

L'autore sosteneva quindi una provenienza delle due tombe *dall'antica cappella* della famiglia, a suo dire la terza alla destra della porta maggiore. La notizia entra chiaramente in conflitto con quanto scritto nella nostra *Conventio*, dove si parlava di *levare* i due antichi sepolcri dalla seconda cappella, e non dalla terza. Del resto, la presenza delle due tombe nella terza cappella del lato destro era attestata nel 1580 già da Pietro de Stefano il quale, descrivendo in essa "doi sepolcri di marmi di marito e moglie", riportava a seguire le iscrizioni poste sulle tombe del Balzo.²⁹²

L'incongruenza tra le fonti e il nostro documento si risolve attraverso la semplice constatazione che con il termine "cappelle" gli autori del passato erano soliti designare non solo quegli ambienti effettivamente ricavati nella struttura delle navate minori, ma anche gli altari addossati semplicemente alle mura, quale quello che era presente, prima del bombardamento del 1943, sulla controfacciata a destra della porta maggiore della chiesa, dove attualmente è collocata la tomba di Agnese e Clemenza di Durazzo.²⁹³ Tale particolare avrebbe indotto gli antichi scrittori a falsare il numero delle cappelle, spostando in avanti di una posizione quella antica dei del Balzo. In aggiunta a ciò va anche detto che recentemente sono stati individuati proprio nella seconda cappella del lato destro, sulle chiavi di volta dei due finestroni, due stemmi ancora superstiti, che possono attribuirsi a questa famiglia.²⁹⁴

Nel trasferire i due sepolcri dall'antico mausoleo a quello moderno, Jacopo era tenuto a *commetterli in opera uno per lato come se ricerca*, una specificazione che sembra significativa dal momento che, secondo accreditate ipotesi, nell'antico sacello le due tombe non erano in origine addossate, una per parte, alle pareti laterali come adesso si vedono, bensì collocate una accanto all'altra sulla parete d'altare, al di sotto di baldacchini.²⁹⁵ Con questo dobbiamo intendere che al Lazzari toccò

²⁹¹ C. D'Engenio Caracciolo, *op. cit.*, 1623, p. 244.

²⁹² Pietro di Stefano, *Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli*, Napoli 1560, ed. digitale a cura di Stefano D'Ovidio e Alessandra Rullo, (dicembre 2007) PDF pubblicato *on-line* sul sito della Fondazione Memofonte (www.memofonte.it). Cfr. anche: Carlo de Lellis, *Aggiunta alla Napoli Sacra dell'Engenio*, Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", mss. X.B.20-X.B.24, (post 1654 - ante 1689 c.a), vol. II, f. 261, il quale scrive: "la terza cappella era della famiglia del Balzo, de' Conti di Soletto, in cui stavano i cantari del conte Raimondo del Balzo di Soletto e della contessa Isabella d'Apia, trasportati poi da Girolamo del Balzo nell'altra cappella della stessa famiglia, di Isotta del Balzo, da lui adornata; onde ivi saranno da noi riferiti".

²⁹³ Mario Gaglione, *Sculture minori del trecento conservate in Santa Chiara a Napoli e altri studi*, Napoli 1995, p. 32. Lo studioso per primo aveva avuto questa intuizione verificando come nella terza cappella, in effetti, mancassero le eventuali tracce che testimonierebbero la presenza in essa dell'antica cappella Del Balzo.

²⁹⁴ Pierluigi Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, Napoli 2006, p. 114. I due stemmi sono simili per forma, ma diversi per colore: quello sulla finestra di sinistra presenta campi alternati neri e bianchi, mentre quello di destra presenta campi rossi e neri. Foto ravvicinate dimostrano chiaramente che in un quarto di entrambi gli stemmi è tuttora presente la stella a sedici punte della famiglia del Balzo. Ringrazio per questa segnalazione il dott. Riccardo Prencipe.

²⁹⁵ A questa ipotesi accennava Gaudenzio Dell'Aja nel 1980 sulla base della conoscenza di due foto effettuate durante il restauro postbellico, in cui si evidenziavano tracce vistose di una coppia di baldacchini addossati alle pareti di fondo della cappella. (Gaudenzio Dell'Aja, *Il restauro della basilica di Santa Chiara in Napoli*, Napoli 1980, p. 188).

l'impegnativo compito di 'smontare' il monumento originale, e ricrearlo pensando ad una nuova veste per le due tombe, che dovevano adattarsi al meglio ad un contesto moderno. È il caso delle due sculture mariane, che in questa tipologia di monumento erano previste a coronamento della camera funeraria, e che nelle tombe del Balzo si trovano riadattate all'interno di nicchie dal gusto tardo-manierista, che si confrontano bene con le membrature architettoniche di molti ambienti progettati da Jacopo negli stessi anni.

Ma soprattutto il documento offre un'importante testimonianza dell'ampio raggio di competenze relative alla professione di marmoraro nel Seicento, presentandoci il Lazzari anche come restauratore. Nel collocare i due sepolcri trecenteschi nella nuova cappella, al fiorentino era posta la condizione *che detti doi tumuli li habia da repolire et insaponarli con ogni diligentia, et si vi è alcuna cosa di rotto, accomodarli*. D'altronde, già intorno alla metà del XVI secolo a Roma l'arte di commettere i marmi era propriamente una delle attività collaterali dei restauratori.²⁹⁶ E in questa città al 1626 fu presente lo scultore e marmoraro Ottaviano Lazzari, fratello di Jacopo,²⁹⁷ documentato appunto come restauratore di statue antiche nei giardini di Villa Aldobrandini a Monte Magnanapoli.²⁹⁸

Riguardo all'intervento del Lazzari sui due antichi sepolcri, senza entrare troppo nel merito di questioni di competenza degli specialisti del Trecento, mi soffermerei su quelli che a mio giudizio sembrano essere i segni dell'intervento seicentesco su di essi. La prima osservazione va fatta in merito alle virtù-cariatidi, le quali, al momento del trasferimento dei monumenti dalla cappella originaria, non furono ricollocate nella posizione giusta. È infatti verosimile che la *Prudenza*, in origine cariatide del sepolcro di Raimondo, sia stata collocata per sbaglio al di sotto del monumento di Isabella, dove sarebbe stato più consono trovare, accanto alla *Fede* e alla *Carità*, la *Speranza*, che ben si sposa con le virtù di una nobildonna, e che invece è posta sotto l'arca di Raimondo insieme alla *Giustizia* e la *Fortezza*.²⁹⁹

Altro elemento da guardare alla luce dell'intervento seicentesco sono, a mio avviso, gli stemmi posti sui lati minori delle due archi. Tali stemmi portano sulla parte superiore una corona comitale decorata in rilievo con ovali e losanghe. Era stata già notata dagli studi l'atipicità di questi scudi coronati sulle due tombe, normalmente prerogativa solo di re e principi angioini.³⁰⁰ Osservando più da vicino questi elementi credo sia possibile stabilire con una certa sicurezza che si tratti di aggiunte seicentesche. Il confronto con le *Armi* del Balzo realizzate da Jacopo nella stessa cappella credo sia in grado di dissolvere ogni dubbio al riguardo. Fu quindi per volontà di Geronimo che si apposero

²⁹⁶ F. Tuena, *op. cit.*, p. 86.

²⁹⁷ Su Ottaviano Lazzari cfr. *Supra*, capp. II-III.

²⁹⁸ L. Lorizzo, *op. cit.*, pp. 259-272.

²⁹⁹ Per questo suggerimento ringrazio il professore Francesco Aceto.

³⁰⁰ Ludovico de la Ville sur-Yllon, *op. cit.* 1892, pp. 55- 56.

le corone comitali sugli stemmi antichi (corone che, ovviamente, richiamavano il grado di Conte di Raimondo), in una sorta di tentativo da parte del patrizio capuano di legittimare ancora una volta la sua posizione sociale. Per concludere su questa parte degli interventi del Lazzari nella cappella, passeremo in rassegna un altro breve passo della *Conventio* del 1616:

“Item detto Geronimo lo dà uno pezzo di broccatelo, quale detto Giacomo ha tenuto in suo potere per molto tempo passato, il quale broccatello have da intrare in detta opera con pigliare et servirsene del migliore del prezzo, et più li da uno tumolo di marmo antiquo dove sta sepolta Beatrice del Balzo contessa di Caserta, et anco li da una lapide con uno coverchio di sepoltura con li boccagli a torno”.³⁰¹

A Jacopo veniva consegnato dal committente in primo luogo un pezzo di marmo broccatello da sfruttare nell'opera di rivestimento dell'edificando mausoleo, quindi una parte dei marmi antichi presenti nella vecchia cappella del Balzo dei Conti di Soletto. Stando alla descrizione del D'Engenio, accanto alle tombe di Raimondo e Isabella era presente, nell'antica cappella, il sepolcro di Beatrice, sorella di Raimondo e Contessa di Caserta. Poiché nel 1616 esso versava già in cattivo stato (e ne è prova anche l'iscrizione che Geronimo dedicò al deposito della sua ava, in cui si dice *jam vetustate collapsum*) non trovò collocazione nella cappella restaurata, finendo, dopo varie traversie ancora poco note, prima in una villa di Posillipo,³⁰² quindi nei sotterranei della Certosa di San Martino, dove tutt'oggi si trova. Geronimo affidava a Jacopo un *coverchio* [...] *con li boccagli attorno* (che si trattasse proprio di quello della tomba di Beatrice, in effetti mancante?) perché trovasse utilizzo da parte del marmoraro, insieme al *tumulo* e alla *lapide*. Il reimpiego dei materiali era una cosa molto frequente nell'ambito delle opere dei marmorari: non è difficile pensare, ad esempio, che la lastra *coi boccagli* avesse trovato impiego in una sepoltura terragna, e che per la sepoltura di Geronimo stesso si fosse utilizzato il *tumulo* di Beatrice descritto nel documento, capovolto e lavorato in superficie in commesso marmoreo. Nulla esclude inoltre che il Lazzari si fosse servito di questi marmi per *accomodare*, come da contratto, le parti dei sepolcri che accidentalmente subivano danni, o per realizzare le stesse corone comitali di cui si è riferito.

2. “L'altare di Santo Severo” nella chiesa di San Giorgio Maggiore (1619-1626): l'opera dimenticata.

Tra le principali opere che segnano la maturità artistica di Jacopo Lazzari vi è l'altare maggiore realizzato tra 1619 e 1626 per chiesa di San Giorgio Maggiore di Napoli. Questo intervento, pur

³⁰¹ Cfr. appendice.

³⁰² *Ibidem*.

essendo reso noto dal D'Addosio già nel 1915,³⁰³ non ha mai avuto alcuna incidenza né all'interno degli esigui studi sul marmoraro fiorentino, né tantomeno sulla già abbastanza problematica storia dell'edificio religioso.³⁰⁴

La chiesa di San Giorgio Maggiore è tra le più antiche di Napoli. Fondata da san Severo vescovo nel IV secolo — per la qual cosa fu detta appunto basilica Severiana — essa fu dedicata dapprima al Salvatore e ai Santi Apostoli, ed in seguito a san Giorgio, in onore di un oratorio ivi edificato e intitolato a questo santo guerriero, il cui culto tra VII e VIII secolo fu molto venerato a Napoli. Importante testimonianza architettonica del tempo della sua fondazione è l'abside paleocristiana, da cui oggi si ha accesso all'edificio.³⁰⁵ Nel 1617 la chiesa, che minacciava rovina, venne affidata alla Congregazione dei Pii Operarii, i quali promossero al suo interno una serie di lavori strutturali tra cui anche la realizzazione dell'altare maggiore, che essi affidarono al Lazzari.³⁰⁶ Prima di questo intervento, nell'antico presbiterio era infatti presente ancora un altare trecentesco, eretto probabilmente in occasione del trasferimento al suo interno delle reliquie di san Severo nel marzo del 1310, come indicato in un'iscrizione descritta negli atti della visita pastorale del cardinale Annibale De Capua del 1580.³⁰⁷

Dell'altare realizzato da Jacopo, del resto, non ci informa nessuna fonte antica. Cesare D'Engenio, ad esempio, pur scrivendo nel 1623, quindi negli anni in cui il Lazzari è documentato con il suo intervento, non accenna all'altare se non per le reliquie di san Severo ripostevi all'interno,³⁰⁸ mentre sia Carlo de Lellis che Carlo Celano prendono in riferimento i lavori che si realizzarono nella basilica esclusivamente negli anni a partire dal 1640 quando, in seguito ad un incendio, l'edificio degradò al punto tale che a Cosimo Fanzago fu affidato l'incarico di ricostruirlo.³⁰⁹ Nell'ambito di

³⁰³ G. B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane", 1915, p. 359. Al documento pubblicato da D'Addosio si aggiunse nel 1983 un altro pubblicato da Eduardo Nappi, che anticipava l'intervento del Lazzari al 1620 (cfr. Eduardo Nappi in Domenica Pasculli Ferrara, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo. Pittori, scultori, marmorari, architetti, ingegneri, argentieri, riggiolari, organari, ferrari, ricamatori, banderari, stuccatori*, Fasano 1983, p. 325).

³⁰⁴ Nei vari contributi sulla basilica severiana non si è mai fatto riferimento ai lavori di Jacopo Lazzari all'altare maggiore. Cfr. Bartolomeo Capasso, *L'abside della nuova basilica di San Giorgio Maggiore in Napoli*, Napoli 1881; Gioacchino Tagliatela, *La basilica severiana detta di San Giorgio Maggiore in Napoli*, Napoli, 1891; Domenico Ambrasi, *San Severo, un vescovo di Napoli nell'imminente Medio Evo (364-410)*, Napoli 1974; Gaetana Cantone, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Napoli 1984; Anthony Blunt, *Architettura Barocca e Rococò a Napoli* (1977), edizione critica a cura di Fulvio Lenzo, Milano 2006, p. 285.

³⁰⁵ Sul cambio di orientamento della chiesa, vedi *Infra*.

³⁰⁶ La Congregazione dei Pii Operari fu istituita dal nobile Carlo Carafa, che volle dedicarsi all'elevamento morale delle classi più umili. Ordinato sacerdote all'età di 39 anni, gli fu poi concesso dal cardinale Decio Carafa di stabilirsi nel popoloso quartiere di Forcella, nella chiesa di San Giorgio, appunto. In virtù dell'istrumento del 23 agosto 1617 tramite notaio Francesco d'Urso i pii operarii si obbligarono a riparare a loro spese la chiesa, ottenendone l'uso perpetuo il nel giugno dell'anno seguente tramite bolla di Paolo V (altro Carafa). In seguito, nel 1621 Antonio de Colellis ottenne anche la bolla *Pastoralis officii* attraverso cui la congregazione otteneva il diritto della cura delle anime (cfr. D. Ambrasi, *op. cit.*, pp. 70-71).

³⁰⁷ B. Capasso, *op. cit.*, p. 21. Da questa descrizione sappiamo che esso si ergeva su 4 scalini, era dominato da un grande ciborio marmoreo e dotato di una fenestella confessionis.

³⁰⁸ C. D'Engenio Caracciolo, *op. cit.*, p. 42

³⁰⁹ *Ibidem*.

questa ristrutturazione, dell'antica basilica venne conservata l'abside traforata, in asse alla quale fu costruito, al lato opposto, il nuovo presbiterio, ribaltando così l'orientamento della chiesa; va precisato al riguardo che lo scambio coro-ingresso è frutto di un intervento successivo a quello fanzaghiano e che risale all'epoca del Risanamento (1880), quando fu abbattuta l'intera campata destra per costruire Via Duomo.³¹⁰

La fase di lavori di pertinenza al Fanzago si protrasse a lungo, subendo varie interruzioni prima a causa dei moti del 1647, quindi della peste del 1656, che decimò quasi tutti i pii operarii, e solo nel 1694 si prese a “seguire la fabbrica di San Giorgio giusta la forma del disegno che se ne ritrova fatto dal quondam cavalier Cosimo, hoggi posto in opera dal nostro architetto Arcangelo Guglielmello”.³¹¹ L'altare maggiore di Jacopo Lazzari fu spostato nel nuovo presbiterio e poi sostituito nel 1786 con una nuova mensa eucaristica disegnata da Camillo Lioni, con sculture di Angelo Viva.³¹² a quel punto esso venne addossato al retro del nuovo altare e rivolto verso il coro, come tutt'oggi si ritrova. Quasi del tutto scompaginato a causa di queste travagliate vicende, l'altare è stato recentemente oggetto di un improbabile restauro che ne ha definitivamente stravolto le forme. In una foto della Soprintendenza alle Gallerie del 1978 lo troviamo,³¹³ sempre all'interno del coro, in uno stato di abbandono ma ancora integro nelle sue parti principali, circondato da pezzi sparsi di marmi della balaustra che all'origine divideva il presbiterio dalla navata, presumibilmente da attribuire allo stesso Lazzari. Con il restauro realizzato nel 1995, promosso dal cardinale Michele Giordano, il paliotto ha subito considerevoli manomissioni: per dare maggiore visibilità alla reliquia di san Severo, da sempre custodita al suo interno e posta in un'urna ricavata dal fusto di un'antica colonna, la sua parte centrale in marmo e metallo (vi era infatti presente una *fenestella confessionis*) è stata tagliata e sostituita da una finestra di alluminio anodizzato. In più punti dell'opera, inoltre, oggi vi passano cavi elettrici ed interruttori.

Alla luce di quanto detto, non sorprende affatto che sull'altare sia calato l'oblio più totale. Eppure si tratta di una vicenda artistica tutta da riconsiderare, in ragione principalmente della scarsa frequenza con la quale è possibile imbattersi, a Napoli, in un altare maggiore costruito nel primo Seicento, essendo stata questa la parte della chiesa più esposta a modifiche e ammodernamenti già nel corso del XVIII secolo. Le mie indagini sul monumento hanno peraltro prodotto nuovi documenti di fondamentale interesse sia per la comprensione delle dinamiche insite all'officina del Lazzari tra secondo e terzo decennio del Seicento, sia per quanto riguarda l'opera nell'ambito delle problematiche vicissitudini relative alla chiesa.

³¹⁰ G. Cantone, *op. cit.*, p. 148.

³¹¹ A. Blunt, *op. cit.*, p. 285.

³¹² D. Ambrasi, *op. cit.* p. 86.

³¹³ Archivio fotografico della Soprintendenza alle Gallerie, Napoli. N. 3659/M del 3/2/1978.

Presso l'Archivio del Banco di Napoli è stato possibile rinvenire due inediti pagamenti in cui tra l'8 e il 25 giugno del 1619 Antonio de Colellis,³¹⁴ preposito di San Giorgio, per conto della congregazione destinava a Jacopo Lazzari e Felice de Felice la cifra di cento ducati per l'opera nell'altare maggiore della loro chiesa.³¹⁵ Sappiamo così che, almeno in un primo tempo, l'incarico fu affidato anche al marmoraro toscano de Felice, con il quale Jacopo collaborava esattamente negli stessi anni ad almeno altre due opere rilevanti: la Cappella di san Martino nella Certosa di San Martino di Napoli, di cui si è riferito (1618-1622), e il ciborio della Certosa di San Giacomo a Capri (1620-1621).³¹⁶ Pertanto, è lecito supporre che i due avessero stretto proprio in quegli anni una società di lavoro temporanea per gestire al meglio le sempre più numerose commissioni, a fronte dell'incessante attività edilizia che interessò la capitale del vicereame tra la fine del secondo decennio e gli inizi di quello successivo.

L'altare ebbe una lunga gestazione, dato che al 1626 il Lazzari (questa volta senza il de Felice) riceveva ancora pagamenti per la sua messa in opera.³¹⁷ Come anticipato, la mensa eucaristica, nata per essere collocata nell'antico abside paleocristiana, trovò poi ubicazione nel nuovo presbiterio fanzaghiano. Nel ricordare le primitive forme dell'edificio religioso, l'attento canonico Celano scrive appunto che:

“V'era sua croce, e nella croce una gran necchia dove stava eretto l'altare maggiore dalla parte di questa porta, come sino al presente si vede”.³¹⁸

Una descrizione più precisa dell'altare lazzariano e della sua sistemazione nel nuovo presbiterio si ritrova all'interno di un'inedita documentazione rintracciata presso l'Archivio di Stato di Napoli. Si tratta di alcune carte pertinenti ad una causa indetta nel 1689 da don Giuseppe Cavalli, abate della chiesa di san Giorgio, contro la Congregazione dei Pii Operarii, per una questione di “onori negati”.³¹⁹ In risposta alle accuse mosse dal canonico, il quale si prodigò dinanzi al Sacro Tribunale per “far dichiarare nulla la concessione della chiesa fatta agli Oratori” settantadue anni prima,³²⁰ la Congregazione si difende chiamando una serie di testimoni pronti a dichiarare quanto di buono quei padri avessero fatto per la chiesa di San Giorgio.

Dalla deposizione resa in Napoli il 15 luglio del 1689 da don Cesare Brancaccio si apprende come la chiesa,

³¹⁴ In seguito, nel 1621 Antonio de Colellis ottenne anche la bolla *Pastoralis officii* attraverso cui la Congregazione otteneva il diritto della cura delle anime.

³¹⁵ Cfr. appendice.

³¹⁶ *Infra*, cap. V.

³¹⁷ G.B. D'Addosio, *op. cit.*, p. 356.

³¹⁸ C. Celano, *op. cit.*, (2009) III, p. 85

³¹⁹ ASNa, Monasteri soppressi, busta 4241, fogli sciolti.

³²⁰ *Ibidem*. Nel “memoriale” si apprende l'abate Cavallo querelava i pii operari perché, al momento del suo arrivo da Roma nella chiesa di San Giorgio Maggiore, gli “oratori” non lo accolsero in pompa magna.

“quale è stata nuovamente edificata da essi padri dopo che essi sono venuti in detta chiesa, è all’uso moderno di bellissimo disegno di altezza e grandezza non ordinaria delle più belle di questa città (benché adesso non sia compita), con un magnifico coro dietro all’altare maggiore dove vi sono li sedili per uso de’ medesimi padri che officiano in coro, [e] vi è un bellissimo altare maggiore tutto di marmo, come sono anche i gradini, con un bello e comodo presbiterio racchiuso da balaustri [...]”.³²¹

Dell’antica balastra restano ancora dei frammenti all’interno della chiesa, i quali si ritrovano addossati alle pareti in alcuni ambienti al lato del presbiterio.

Sempre attraverso questi documenti, conosciamo anche la provenienza di una parte dei marmi occorsa al Lazzari per la realizzazione dell’altare. Infatti il Cavalli, rimproverando ai Pii Operarii di aver distrutto la vetusta basilica, muove contro di essi accuse anche in merito alla scomparsa delle antiche colonne presenti in essa, le quali non servirono ad “altre fabbriche”,³²² come l’abate sospettava, ma “si tagliarono per gli altari e gradini, come potrà vedere ciascuno”.³²³

4. *La Memoria di Francesco Brancia nella Cappella Carbone del duomo di Napoli.*

Nel 1624 Giacomo Lazzari veniva incaricato da Ferdinando Ferrante Brancia, patrizio di Sorrento e reggente della Real Cancelleria, di eseguire un monumento in memoria del figlio Francesco, marchese di Padula e cavaliere dell’Ordine di San Giacomo, morto prematuramente nel febbraio di quell’anno:

“Al consigliere Ferrante Brancia ducati quaranta cinque e per lui a Jacovo Lazzari disse esserno in conto del prezzo di una memoria di marmo havrà da fare del quondam marchese de Padula suo figliolo nella Cappella de Carboni dell’Arcivescovado conforme il disegno datoli per altritanti”.³²⁴

La *Memoria* veniva eretta nel Duomo di Napoli all’interno della cappella che fu dei Carbone, antica famiglia che si estinse in quella dei Brancia attraverso il matrimonio di Ippolita Carbone, Marchesa di Padula, con l’effigiato del monumento, Francesco.³²⁵ Nella cappella era già presente il monumentale cenotafio di Francesco Carbone, opera eseguita da ignoto maestro nel XV secolo, posto sulla parete frontale; alla sua destra fu collocato il monumento funebre realizzato dal Lazzari,

³²¹ *Ibidem*. Il Brancaccio segue quindi a descrivere “due cappelloni grandi con due bellissimi altari, e due altre cappelle, e similmente con altari tutti in ordine ne quali attualmente si celebra [...]”. Sotto l’altar maggiore si conservano dentro cassa di marmo il corpo di san Severo, al quale arde di continuo la lampada”.

³²² L’accusa veniva mossa principalmente in riferimento alla chiesa di San Nicola alla Carità, fondata dalla congregazione dei Pii Operarii in quegli stessi anni.

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ ASBNa. Banco dei Poveri, matr. 65, partita di 20 ducati del 9 marzo 1624.

³²⁵ Ferrante della Marra, *Discorsi delle famiglie estinte, forastiere, o non comprese ne’ Seggi di Napoli composti dal Signor Don Ferrante della Marra duca della Guardia, data in luce da Don Camillo Tutini Napoletano*. Napoli 1641, pp. 117-118. Francesco Brancia morì all’età di trentanni il 12 febbraio 1624. Sposò Ippolita Carbone nell’aprile del 1613, acquisendo in maritali nomine il titolo di marchese di Padula e Santo Mauro.

di fronte al quale, sulla parete opposta, venne ubicata un'altra memoria, di cui non si conosce l'autore, dedicata al 1635 a Ferrante Brancia, fratello di Francesco, il quale trovò ugualmente sepoltura in questo ambiente. L'opera, che fino a questo momento ha portato un'attribuzione ad autore ignoto,³²⁶ risponde ad una tipologia di monumento funerario, particolarmente sviluppato all'interno delle chiese, quelle di Roma *in primis*, di dimensioni modeste, generalmente a forma di edicola con il ritratto del defunto in marmo e un'epigrafe commemorativa. Le memorie potevano essere rette da mensole e collocate sulle pareti, come nel caso preso in analisi, o anche poggiate su basamenti più alti direttamente sul pavimento, con la funzione di celebrare il personaggio sepolto in chiesa nelle prossimità in cui esse vengono erette.

Jacopo si era cimentato in un'opera simile già nel 1616, e cioè nella *Memoria di don Alfonso Casanova* eretta nella Cappella dell'Università di Ajerola nella chiesa di Sant'Agostino alla Zecca,³²⁷ la quale, sebbene nota agli studi attraverso un documento, non ha mai trovato alcuna trattazione nei contributi storico artistici sulla chiesa.³²⁸ Il monumento è concepito con forme molto semplici: un sarcofago poco profondo in marmo portoro, con piedi leonini in marmo bianco commesso di giallo di Siena, sormontato da due grandi volute intarsiate in broccatello, lo stesso marmo che corre lungo la cornice dell'epigrafe; a coronamento è posto il ritratto a tutt'ondo del defunto.

Rispetto al cenotafio Casanova, quello posto nel Duomo si caratterizza per una maggiore complessità compositiva. La *Memoria di Francesco Brancia* si configura, nella sua eleganza e sobrietà, attraverso un gusto architettonico e decorativo spiccatamente tardomanierista: l'effigie del defunto a mezzobusto è posta a rilievo, con l'asta e la spada, all'interno di una nicchia a conchiglia, incorniciata da marmo giallo e ghirlande che parlano oramai un linguaggio tipicamente lazzariano. Di fianco, due nicchie inferiori, questa volta nude, accolgono putti che reggono altri attributi del fu guerriero, quali l'elmo e le manopole. A coronamento del prospetto è un timpano spezzato, con lo stemma dei Brancia, e di sotto è l'epitaffio con lettere intagliate in nero.³²⁹ Tali sculture sono

³²⁶ Renato Ruotolo in "Napoli Sacra", Primo Itinerario, Napoli 1993, p. 18. Riguardo alle fonti sul monumento, a renderne una prima testimonianza fu già nel 1623 Cesare D'Engenio (C. D'Engenio Caracciolo, *op. cit.*, p. 20) il quale, senza entrare nel merito della sua descrizione ne riporta semplicemente l'epigrafe, che dice essere stata composta, insieme a quella dell'altro monumento, dal padre gesuita Giovan Battista d'Orsi. Carlo Celano, invece, non segnala affatto la presenza delle due memorie nella cappella, descrivendo unicamente il cenotafio di Francesco Carbone, che in quell'occasione veniva attribuito al Babocchio. Con il Chiarini si trova la prima descrizione sommaria della *Memoria di Francesco Brancia*, dall'autore considerata "opera non ispregevole del secolo decimo settimo" (cfr. Giovan Battista Chiarini (a cura di) in Carlo Celano, *Notizie del bello[...]. Con aggiunzione de' più notabili miglioramenti posteriori fino al presente estratti dalla storia de' monumenti e dalle memorie di eruditi scrittori napoletani per cura di G. B. Chiarini*, Napoli 1692 (ed. 1856), p. 131).

³²⁷ G.B. D'Addosio, *op. cit.* 1915, p. 360.

³²⁸ Cfr. in ultimo: Valentina Russo, *Sant'Agostino Maggiore. Storia e conservazione di un'architettura eremitana a Napoli*, Roma 2002, p. 106.

³²⁹ *Francisco Brancia/Marchioni Padulensium. Equiti S. Iacobi/Adulta spe maturaque in iuventute indole/ Unice omnibus dilecto/Tergeminoque funere, Suo, Patris, coniugis/ Inter lacrimas elato/Hippolita Carbona/Marchionum*

documentate a Giovan Marco Vitale, nipote di Michelangelo Naccherino pagato da Ferrante nel giugno del 1624 “in conto delle statue fatte per la sepoltura del marchese de Padula suo figliolo”.³³⁰ Come si è visto, il Vitale fu già collaboratore accanto al nostro nella Cappella del Balzo in Santa Chiara, eseguendo i quattro medaglioni con i ritratti dei componenti della famiglia titolare della cappella. Ritengo che sia da attribuirsi a questo scultore anche l’effigie di Alfonso Casanova posta a coronamento del cenotafio in Sant’Agostino: nello stile, così come nell’esecuzione formale, la scultura è molto vicina a quella presente al Duomo, e anche la cronologia di queste opere ci dà ragione, dal momento che al monumento Casanova, Jacopo e Giovan Marco lavorarono esattamente negli stessi anni in cui erano attivi nella Cappella del Balzo. Si riesce in tal modo a determinare un quadro più chiaro del sistema di collaborazioni tra marmorari e scultori, che fu uno degli aspetti fondamentali dell’arte del Seicento a Napoli, di cui vedremo altri esempi nei prossimi casi che tratteremo.

5. La cappella Carafa nella chiesa dell’Annunziata, il Monumento funebre di Alessandro di Sangro nella Cappella dei Sansevero e la Cappella d’Aquino in San Domenico Maggiore: le opere svolte in società con Giovan Antonio Galluccio e nuove attribuzioni per Giovan Domenico Monterosso.

A partire dal 1620 si registra un’attività costante di Jacopo nella chiesa dall’Annunziata di Napoli. In questa fabbrica egli prese parte ad una serie di opere in collaborazione con Giovan Antonio Galluccio, che fu suo socio almeno fino al 1630, come precedentemente detto. Coadiuvato da quest’ultimo, il Lazzari fu impegnato principalmente nei lavori per il magnifico altare maggiore, andato distrutto insieme a gran parte della chiesa in un incendio che divampò nel 1757.³³¹ L’edificio fu quindi ricostruito sotto la direzione dell’architetto Luigi Vanvitelli, il quale seppe riutilizzare gli ambienti cinquecenteschi scampati alle fiamme, incorporandoli nella nuova struttura: questi sono il Tesoro progettato da Giovan Antonio Dosio, la sacrestia e la Cappella Carafa.

La cappella di Antonio Carafa, marchese di Corato, fu realizzata da Lazzari e Galluccio tra 1623 e 1626. In uno dei registri della Santa Casa è riportato che:

“Havendo la buona memoria del signor Marchese di Corato li mesi passati instituito suo erede universale questa Santa Casa con peso di molti legati, e tra l’altri che si dovesse formare una cappella con spesa di ducati ottomila per sua memoria, et di sua moglie, et volendo noi (com’è

Padulensium postrema hæres/Viro concordassimo/&/ Ferdinandus Regius Consiliarius/ Filio vnigenæ/ PP./ Anno sal. CIOLCXXIV.(Francesco Brancia/Marchese di Padula/Cavaliere di San Giacomo/ Speranza divenuta adulta e temperamento maturo già in gioventù/Uomo senza pari, amato sopra tutti/Al triplice funerale suo, del padre e della coniuge/Tra le lacrime posero/Ippolita Carbone/Ultima erede dei marchesi di Padula/All’uomo assai concorde/E/Ferdinando regio al figlio unigenito/Posero nell’anno del Salvatore 1624).

³³⁰ Cfr. appendice.

³³¹ *Infra*, cap. V.

dovere) effettuare tanta buona volontà, fatta matura consideratione havemo conchiuso assignare come in effetti assignamo per detto quondam Signor Marchese la cappella che stà situata nell'intrar del Tesoro della nostra chiesa all'incontro quella del Barone di Casa Pisella, cappella della Casa benedetta. Volendomo che ivi sia lecito collocarsi il corpo di detto Signor Marchese unitamente con quello di sua moghie conforme la disposizione di esso testatore, che perciò ad futuram rei memoriam sen'è fatta da noi la presente conclusione, firmata hoggi 26 giugno 1623".³³²

In sostanza fu il governo dell'Annunziata a finanziare l'opera, con disposizione da parte del Carafa che ne venisse spesa la considerevole cifra di ottomila ducati. I governatori gli assegnarono così la cappella che nel 1600, tramite istrumento notarile, fu concessa già a Giovan Francesco de Ponte, conte di Morcone; ne conseguì una lite tra la Casa dell'Annunziata e l'erede del conte, Nunzio de Ponte, che si concluse nel 1636 con la rinuncia da parte di quest'ultimo ad ogni diritto sulla cappella dietro restituzione della somma di duemila e duecento ducati, in parte delle spese dei lavori promossi in essa dal reggente Giovan Francesco, suo avo.³³³

La Cappella Carafa è interamente incrostata di marmi policromi delle più pregiate qualità. L'altare, dal disegno tardo manierista di matrice tosco-romano, è ulteriormente impreziosito dall'applicazione di metalli e pietre dure. Alle pareti laterali sono presenti, uno di fronte all'altro, i sarcofagi con le effigi di Antonio Carafa e della moglie, Beatrice Colonna, morta nel 1623. La cupola è dipinta da Belisario Corenzio e scompartita da aggettanti stucchi realizzati dal bergamasco Domenico Novellone.

Dai ricchi rivestimenti in marmi policromi della cappella è possibile leggere l'evoluzione della tecnica del commesso marmoreo dagli inizi del Seicento alla metà del terzo decennio. Infatti, quando il Lazzari e il Galluccio vi intervennero, parte della decorazione a tarsie litiche era già stata eseguita al suo interno al tempo in cui essa fu concessa, nel maggio del 1600, al de Ponte, il quale vi spese in lavori vari la cifra di quattromila ducati.³³⁴ Dobbiamo così credere che una parte di questa somma fu investita nella realizzazione dei paramenti in marmi commessi. Dal punto di vista stilistico possiamo notare l'incongruenza esistente tra i rivestimenti marmorei della parete dell'altare e quelli dei muri laterali della cappella. Ai lati dell'elegante altare realizzato dal Lazzari e il suo socio, sono posti quattro riquadri geometrici separati verticalmente da eleganti nicchie in marmo rosso di Verona circonscritte da fasce in giallo di Siena. Essi si caratterizzano per un disegno

³³² ASMuNa, *Appuntamenti*, vol. 20, c. 117 anno 1618-1629.

³³³ Giovan Battista D'Addosio, *Origine, vicende storiche e progressi della Real Santa Casa dell'Annunziata di Napoli*, Napoli 1883, pp. 158-160.

³³⁴ G.B. D'Addosio, *op. cit.*, p.159, che trascrive la notizia tratta dai *Notamenti* S. fol. 76, in data 25 giugno 1636 dove si specifica che "detto signor reggente del Ponte havendo avuta la concessione di detta cappella havebbe speso da 4000 ducati e più nella costruzione et ornamenti et che de poi nell'anno 1623 fosse stata spogliata la eredità del detto Regente di detta cappella et quella applicata per li signori Governatori a beneficio del quondam marchese di Corato del quale è erede detta Casa Santa".

astratto, molto sobrio e rigoroso, in cui le formelle poligonali in breccia verde sono bordate da listelli di marmo bianco e giallo che ricordano le tarsie marmoree usate dal Dosio nel pavimento della cappella Niccolini in Santa Croce a Firenze (1579-89) o, per fare un esempio più vicino nello spazio e nel tempo, a quelle nell'arco maggiore del presbiterio della Certosa di san Martino di Napoli. Anche le qualità di marmi utilizzate in questa parte del paramento, che generano accostamenti cromatici molto delicati, non trovano riscontro con quelle presenti nel resto del monumento. Per cui, questa parte dell'ornamentazione marmorea va ascritta alla fase dei lavori precedente all'attività di Jacopo all'interno della cappella; e anche il bel pavimento dal disegno geometrico fu realizzato in questo primo periodo.³³⁵ Sulle pareti laterali, invece, le tarsie litiche del Lazzari e del Galluccio si caratterizzano per un gusto diverso, in particolare nelle due lastre ai lati dei sepolcri, le cui forme mistilinee disegnate da profilati di marmo bianco richiamano fortemente il motivo della cornice metallica sull'altare, anch'essa realizzata ad opera dei due marmorari, come vedremo.

L'altare è di certo una delle opere più considerevoli di primo Seicento conservate a Napoli, per la cui realizzazione fu pagata alla nostra società la rilevante cifra di ducati 1600.³³⁶ Nella sua tipologia architettonica ad edicola, con colonne corinzie e timpano semicircolare spezzato, esso esprime un gusto dichiaratamente tardo-manierista, tipico della produzione di Jacopo di questo tempo.

La mensa è costituita da un paliotto al cui centro è presente una grande lastra in portasanta con lo stemma del Monte dell'*Ave Gratia Plena*, affiancata da due stipiti decorati secondo un motivo geometrico che nello stile richiama spiccatamente l'ornato di inizio secolo della parete dell'altare e del pavimento: per la qual cosa esso non va ascritto, secondo il mio parere, ai nostri marmorari, ma a quelli ancora ignoti che lavorarono nella cappella in una fase precedente.

Di gran pregio è la cornice, in cui una modanatura di giallo di Siena circonda un campo di marmo grigio con cherubini e festoni dal gusto molto calligrafico ed elegante. Al centro d'essa si staglia un riquadro in diaspro con un telaio in metallo e pietre dure (purtroppo perdute), il quale all'origine incorniciava un dipinto, e non un bassorilievo come oggi si vede.³³⁷ Jacopo Lazzari e Giovan Antonio Galluccio non limitarono il loro intervento esclusivamente alla parte marmorea del paramento: nel saldo finale dell'opera del 30 giugno 1626, essi venivano pagati anche per "guarnimento della conetta seu quatro della cappella predetta, con l'ornamento di rame indorato

³³⁵ Ida Maietta, Angelo Vanacore, *L'Annunziata. Chiesa e Santa Casa*, Napoli 1997, pp. 67-68.

³³⁶ Cfr. app. doc., IV, doc. 16.

³³⁷ G. B. D'Addosio, *op. cit.* 1883, pp. 158-160. Le fonti antiche non descrivono questo altare. Il D'Addosio attesta che esisteva un quadro pagato nel 1784 a Vincenzo Fogliolini, copia da una *Sacra Famiglia* del Parmigianino, recentemente trafugata e quindi sostituita dal bassorilievo del XVI secolo, probabilmente uno dei pezzi scampati all'incendio settecentesco. Non ci è dato modo di conoscere quale fosse il quadro che all'origine era presente nella cappella, e al quale fu riservata una cornice tanto preziosa.

straforato con diversi lavori commessi, con lapislazzari, eretropia, agate et diaspri orientali”.³³⁸ Jacopo è quindi documentato insieme al suo socio per un intervento afferente specificamente alla manifattura di metalli e pietre dure, e pur non potendo stabilire in quale misura i due presero parte personalmente all’opera, – è piuttosto verosimile che essi subappaltarono il lavoro a maestranze esperte, all’epoca attive già per l’altare maggiore della chiesa –³³⁹ la notizia è comunque indicativa dell’ampio raggio di competenze che, all’interno della fabbrica, spettarono al nostro.³⁴⁰ Purtroppo, dell’originario splendore di questa cornice oggi non resta che un’esigua traccia, essendo state trafugate le pietre preziose che la componevano; per il loro acquisto, e cioè per la compra dei “diaspri e lapislazzaro secati et politi et messi in opera in uno quatro per la cappella del marchese di Quarato”, si registrano al 1625 spese pari a quattrocento ducati.³⁴¹

Le colonne dell’altare sono interessate per due terzi da una strigilatura che imita il motivo architettonico della scanalatura, e nella parte inferiore da un intarsio di fiori e fogliame, il quale segna definitivamente il passaggio verso un ornato più maturo ed elaborato, in cui si fondono elementi caleidoscopici e naturalistici in un campionario vastissimo di marmi colorati di vario tipo. Gli elementi fitomorfi compaiono nell’opera di Giacomo con una certa stabilità proprio a partire da questi anni, ponendosi in dialogo con i prodotti delle manifatture tessili, quali panni ricamati, paliotti, paraste e corredi liturgici di vario tipo, che abbondavano nelle chiese di Napoli agli inizi del secolo. In maniera sempre più esplicita tutti gli arredi sacri, dalle giare d’argento ai candelieri in ottone, dai panni ricamati alle cornici, venivano in un certo senso ‘marmorizzati’, e cioè trasferiti, come motivi ornamentali, all’interno delle tarsie marmoree dei principali altari e monumenti. Colonne del tutto uguali a queste si ritrovano anche in un altro altare eseguito dalla società nel 1630: quello della Cappella D’Aquino nella chiesa di San Domenico Maggiore.

Venendo ai sepolcri di Antonio Carafa e di Beatrice Colonna, posti uno di fronte all’altro sulle pareti laterali della cappella, essi richiamano una tipologia molto diffusa di monumento funerario con il ritratto del defunto inserito in una cornice ovale o tonda, terminante nella parte inferiore con il sarcofago e l’iscrizione dedicatoria. Essi vengono riferiti al Lazzari e al Galluccio nel già citato pagamento del 30 giugno 1626, in cui è specificato che i “marmi inmisci, intagli et ritratti da essi fatti nella cappella del quondam signor marchese di Corato” venivano saldati al prezzo di ducati 2841 e un tari. È chiaro che i governatori dell’Annunziata pagassero i marmorari anche per i due ritratti i quali però, come si dimostrerà qui per la prima volta, non furono eseguiti da essi

³³⁸ *Ibidem*. Cfr. al riguardo anche app. doc. IV, doc. 15 e 16.

³³⁹ *Infra*, cap. V.

³⁴⁰ *Infra*, cap. V, in cui vedremo che già nei lavori per l’altare maggiore dell’Annunziata il Lazzari gestì tutta una serie di maestranze, tra orafi e intagliatori, che intervennero nell’opera.

³⁴¹ BNNa, ms. S. Martino, 524, fol. 6. L’informazione è tratta dal registro di introito ed esito della chiesa dei SS. Apostoli, dove si stabilì un officina di maestranze esperte nella manifattura di pietre dure. (cfr. *Infra*, cap. V).

personalmente, ma affidati ad uno scultore specializzato. Infatti, a guardare bene, queste effigi vanno avvicinate per assonanza sia stilistica che formale alla produzione del vicentino Giovan Domenico Monterosso, figlio del marmoraro Cristoforo già collaboratore del Lazzari in Sant'Anna dei Lombardi. In particolare, il confronto tra il ritratto di Antonio Carafa e quello di Alessandro di Sangro presente nella Cappella della Pietà dei Sansevero, per il quale il Monterosso è documentato al 1625,³⁴² non sembra lasciare molti dubbi al riguardo. I due busti sono molto affini tra loro, oltre che per la tipologia del ritratto in cui il defunto è rivolto verso l'altare con un gesto di devozione –il di Sangro con le due mani giunte e il Carafa con la mano sinistra portata al petto–, soprattutto nella fisionomia, fissa ed espressiva, e nel trattamento della materia, per cui vengono resi in maniera schematica e sintetica la barba, i capelli e le fitte pieghe verticali delle vesti, in grado tuttavia di creare un effetto di chiaroscuro. Soprattutto, si noterà come anche la struttura architettonica dei due monumenti funerari sia simile in tutto: dal motivo decorativo delle cornici in cui sono collocati i busti, poggianti su una mensola a forma di cono rovesciato, allo stile auricolare delle volute che decorano le urne dei depositi, fino alle caratteristiche colonne ioniche, un vero e proprio marchio dell'officina del Lazzari di questi anni.³⁴³ Inoltre, i cherubini sul sepolcro di Sangro sono quasi sovrapponibili a quelli dell'altare della cappella Carafa, e anche il delicato decoro sul feretro riprende il motivo delle ghirlande di quella cornice, sopra descritta. Considerando che per il sepolcro di Alessandro di Sangro i pagamenti al Monterosso sono circoscritti ai soli “due angeli di marmo et uno ritratto”,³⁴⁴ e cioè non all'opera nel suo insieme, ma specificamente alle sculture, e che al 1627 Jacopo è documentato in questa fabbrica insieme al Galluccio per la fornitura di “tre carate di marmo bianco”,³⁴⁵ si potrà ragionevolmente assegnare ai due soci attivi all'Annunziata il progetto e la messa in opera anche di questo monumento nella Cappella dei Sansevero. A darci ragione sono anche le cronologie praticamente sovrapponibili di questi due interventi. In un solo colpo, quindi, non solo si è riusciti a dare un nome all'autore dei ritratti della cappella Carafa, ma è stato possibile individuare gli artefici della tomba di Alessandro di Sangro, quali furono inconfutabilmente Jacopo Lazzari e Giovan Antonio Galluccio. Ci troviamo di fronte al tipico caso in cui i due soci, gestendo una serie di importanti fabbriche contemporaneamente, subappaltavano a varie maestranze specializzate parte del lavoro, e nel caso specifico di Giovan Domenico Monterosso tutta l'opera di scultura. Infatti, oltre che all'Annunziata e alla cappella della Pietà dei Sansevero, si è già detto che nel 1630 Lazzari e Galluccio eressero *in solidum* la Cappella d'Aquino

³⁴² E. Nappi, *op. cit.*, pp. 94-95, 113.

³⁴³ Si ritrovano colonne simili anche nella cappella Tarugi ai Girolamini (cfr. *Supra*, cap. III)

³⁴⁴ *Ivi*, p. 113.

³⁴⁵ *Ibidem*. Jacopo Lazzari fu attivo nella cappella dei Sansevero già a partire dal 1614 per alcuni lavori al sepolcro di Giovan Francesco di Sangro. È costantemente documentato in essa ancora tra 1629 e 1635.

nella chiesa di San Domenico Maggiore,³⁴⁶ e anche in quest'occasione, a mio avviso, la realizzazione delle statue era stata affidata allo scultore vicentino.

La cappella fu costruita nel luogo in cui ne esisteva già una più antica di *juspatronato* d'Aquino che però nel 1539, estintasi la linea primitiva del casato, fu dai domenicani concessa a Covella della Marra e Landolfo d'Aquino, Barone di Grottaminarda e Alvino, quindi assegnata definitivamente, tramite decreto del Tribunale del Regio Cappellano Maggiore del 23 febbraio 1574, a Francesco d'Aquino, il quale ne aveva rivendicato il diritto di patronato.³⁴⁷ Nel 1628 san Tommaso d'Aquino venne eletto patrono del Viceregno e fu probabilmente in ragione di questo che il suo omonimo discendente, don Tommaso d'Aquino, già committente di un statua d'argento del santo,³⁴⁸ fece costruire questo sacello per onorare il suo illustre antenato e legittimare la discendenza da lui.

A partire dal primo settembre del 1630 si prese a costruire questa “cappella, seu cona di marmo e mischio”, il cui lavoro presuppose l'incarico al Galluccio di “levare li monumenti dalla cappella al signor don Tommaso d'Aquino”, e cioè le opere più antiche presenti in essa.³⁴⁹

L'altare si sviluppa molto in altezza, probabilmente per sopperire alla mancanza di spazio all'interno della chiesa, già satura di monumenti. Venendo ai due putti, trovando posto sul timpano dell'alta edicola, essi non sono particolarmente visibili. Del resto, sembra che i due angioletti mostrino affinità stilistiche e formali con quelli documentati al Monterosso nel monumento di Sangro, di cui si è detto. Simile è, in primo luogo, il trattamento della materia, quindi la vicinanza fisionomica dei volti, con gli occhi dal taglio un po' allungato e la bocca dischiusa con le estremità disgiunte, il mento rotondeggiante e la maniera con cui vengono resi i riccioli. Un altro monumento, purtroppo non più esistente, avrebbe potuto riunire verosimilmente ancora una volta i nomi di questi tre artefici: nel 1633 i due sci marmorari ricevettero l'incarico di realizzare la tomba del nobile Girolamo Exarquez per la chiesa di san Bernardino a Lauria, la quale prevedeva anche una “statua di marmo bianca armata quanto al naturale di detto D. Geronimo”.³⁵⁰ Non è da escludere la possibilità che anche in questo caso i due soci avessero affidato al loro principale collaboratore il compito di eseguire la scultura.

³⁴⁶ *Documenti estratti dall'Archivio storico del Banco di Napoli*, in “Rassegna Economica”, 1941, p. 234.

³⁴⁷ Roberto Carmine Leardi, “*Bene scripsisti de me Thoma*”: storia, committenza, collezionismo dei D'Aquino Principi di Castiglione tra Napoli e la Calabria Ulteriore, in *Collezionismo e politica culturale nella Calabria vicereale, borbonica e postunitaria*, a cura di Alessandra Anselmi, Roma 2012, p. 199.

³⁴⁸ *Ivi*, p. 206. Qui è pubblicato il documento da me rinvenuto in cui alla data del 28 agosto 1628 Tommaso d'Aquino, di lì a poco finanziatore dei lavori nella cappella in San Domenico Maggiore, per ordine del principe di Castiglione pagava l'argentiere Francesco Buccomando per la statua in mezza figura in argento di san Tommaso.

³⁴⁹ Cfr. app. doc. IV, docc. 17-19.

³⁵⁰ G. B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei banchi*, in “Archivio Storico per le Province Napoletane”, 1920, pp. 212-213.

CAPITOLO

V

ARCHITETTURA E SPAZIO LITURGICO: I CIBORI DI SANT'ANGELO IN PALCO DI NOLA E DELLA CERTOSA DI SAN GIACOMO DI CAPRI, L'ALTARE DELL'ANNUNZIATA DI NAPOLI E LA COLLABORAZIONE CON PADRE ANSELMO CANGIANO.

In età post tridentina si diede un gran risalto, nelle chiese, all'area presbiteriale e all'altare maggiore. Nelle sue *Instructio fabricae et supellectilis ecclesiasticae* del 1577, san Carlo Borromeo sottolineava la necessità di valorizzare il luogo destinato a conservare la Santissima Eucarestia — inizialmente custodita in armadi o in piccoli tabernacoli a parete posti ai lati del presbiterio o in sacrestia — costruendo cibori monumentali da collocare sulla mensa eucaristica. Questi dovevano avere una forma ottagonale o rotonda, tale da garantire visibilità sia dalla parte della navata che dalla parte del coro, ed essere costituiti da materie prime tra le più preziose, come argento, bronzo, oro, marmi e pietre dure.³⁵¹ La tipologia che il Borromeo aveva in mente elaborando le prescrizioni sui tabernacoli, derivava da modelli presenti in area toscanoromana: un tempio a pianta centrale, per lo più a due ordini architettonici con arcate e nicchie, sormontato da cupolino. Già nel 1518 Michelangelo Buonarroti aveva disegnato un ciborio di questo tipo per la chiesa di San Silvestro in Capite a Roma, il quale, pur non essendo stato realizzato, funzionò da modello per molti altri tabernacoli costruiti a Firenze a partire dalla seconda metà del XVI secolo: da quello ligneo progettato da Vasari ed eseguito da Dionigi Nigetti per la chiesa di Santa Croce (1566),³⁵² a quelli successivi della Certosa del Galluzzo di Jacopo Piccardi (1594) e di Santo Spirito (1599-1607) di Giovan Battista Caccini, nei quali sono a loro volta presenti chiari riferimenti all'architettura del Dosio e ai coevi progetti per la Cappella dei Principi.³⁵³

A Roma, invece, un modello esemplare nello sviluppo funzionale e tipologico dei ripositori eucaristici fu senz'altro il monumentale tabernacolo del Sacramento nella Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore (1585 e 1590), realizzato su progetto di Domenico Fontana in bronzo dorato con intarsi di marmi colorati. Nella sua articolata e spaziosa architettura su due ordini, sostenuta da

³⁵¹ Carlo Borromeo, *Instructio fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, 1577, in Paola Barocchi, "Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma", Bari 1962, III, pp. 22-24.

³⁵² Dalma Frascarelli, *Arte e Controriforma: l'altare maggiore nelle Instructio fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, in *I cardinali di Santa Romana Chiesa collezionisti e mecenati*, a cura di Marco Gallo, Roma 2001, p. 26.

³⁵³ Renato Ruotolo, *All'origine della lavorazione delle pietre dure a Napoli: i cibori teatini*, in "Ricerche sul Seicento napoletano", 2007, pp. 105-111. Per uno studio sui cibori fiorentini, cfr: Cresti, Carlo, *Architettura della Controriforma a Firenze*, in *Architetture di altari e spazio ecclesiale. Episodi a Firenze, Prato e Ferrara nell'età della Controriforma*, a cura di Carlo Cresti, Firenze, 1995, pp. 7-75; Carlo Cresti, *Altari fiorentini contro riformati: lineamenti di fortuna e sfortuna critica*, in *Altari contro riformati in Toscana*, a cura di Carlo Cresti, Firenze, 1997, pp. 9-75.

quattro angeli ugualmente in bronzo dorato, esso riprendeva la custodia progettata per il duomo di Milano da Pellegrino Tibaldi su commissione di san Carlo Borromeo.³⁵⁴

A Napoli, almeno in un primo tempo, gli episodi più rappresentativi di cibori si legarono alle fabbriche teatine, in ragione anche dell'importanza assegnata dall'Ordine al momento eucaristico legato al dogma della transustanziazione³⁵⁵. I monumentali cibori in metallo e pietre dure di San Paolo Maggiore (1603-1609) e dei SS. Apostoli (1618-1642) furono tra i primi ad essere realizzati a Napoli a partire dai primi anni del Seicento. Eseguiti su progetto di don Anselmo Cangiano, chierico regolare e architetto che, come vedremo, svolse un ruolo di primo piano nell'ambito dell'architettura liturgica nella capitale del Vicereame, essi furono messi in opera da una serie di maestranze, italiane e straniere (francesi e tedeschi in particolar modo), fra cui fonditori, orafi e intagliatori di pietre, provenienti per lo più da Roma e da Firenze. Il padre Giovan Battista del Tufo, che scrisse nel 1609 l'*Historia* dell'ordine teatino attribuì la magnifica custodia di San Paolo Maggiore agli "istessi maestri i quali hanno fatto il ricchissimo tabernacolo del Santissimo Sacramento, nella Patriarcale di San Giovanni Laterano, per ordine di Clemente VIII".³⁵⁶ Un vero e proprio *atelier* si era costituito all'interno della fabbrica dei Santi Apostoli, e i vari artigiani diretti dal Cangiano furono attivi non solo delle fabbriche teatine, ma anche in altre importanti chiese napoletane, come l'Annunziata e la Trinità delle Monache. Cosicché, l'attività di questa produttivissima officina può considerarsi all'origine della lavorazione delle pietre dure a Napoli.³⁵⁷

Nella scena di rinnovamento che interessò l'architettura religiosa all'inizio del XVII secolo, accanto a queste maestranze ancora poco indagate un ruolo di maggior incidenza deve essere assegnato a Jacopo Lazzari, che attraverso alcuni documenti inediti scopriamo autore di due monumentali custodie marmoree realizzate entro il secondo decennio per due chiese poco fuori Napoli: quella francescana di Sant'Angelo in Palco, a Nola, e quella caprese della Certosa di San Giacomo. Già era nota agli studi l'attività del Lazzari nella progettazione di un ciborio per le monache della Santissima Trinità, oggi perduto, che fu lavorato proprio dalle maestranze attive nelle fabbriche teatine;³⁵⁸ insieme a queste ultime, ancora nel 1633 il marmoraro prese parte anche all'opera del ciborio dei SS. Apostoli attraverso un intervento di "ornatura delli piedistalli sotto li gradini".³⁵⁹ Tra 1620 e 1626 Jacopo fu artefice insieme a Giovan Antonio Galluccio dell'altare maggiore della chiesa dell'Annunziata di Napoli, non più esistente, alla cui impresa aveva partecipato anche il

³⁵⁴ Dalma Frascarelli, *Arte barocca e spazio liturgico nei luoghi di culto teatini*, in "Regnum Dei", 2003, p. 243.

³⁵⁵ *Ivi*, p. 141.

³⁵⁶ R. Ruotolo, *op. cit.*, 2007, pp.105-111. Sugli artefici della Nave Clementina in San Giovanni in Laterano cfr. *supra*, cap. I.

³⁵⁷ *Ivi*, pp.111-113.

³⁵⁸ Franco Strazzullo, *op. cit.*, 1957, pp. 142-145.

³⁵⁹ R. Ruotolo, *op.cit.*, p. 108. A quel tempo i lavori dell'officina furono coordinati dal gioielliere Pietro Sani, che fu responsabile, dopo la morte del Cangiano nel 1630, dell'impresa del ciborio dei SS. Apostoli.

Cangiano in qualità di supervisore dei lavori e di impresario. A tale proposito, sembra indicativo sottolineare che si è potuta riscontrare l'esistenza di più di una collaborazione tra il Lazzari e l'architetto teatino: se dobbiamo riconoscere a quest'ultimo un ruolo di rilievo per la storia dell'architettura liturgica a Napoli, la nostra indagine sulle custodie del Lazzari non può prescindere da questa conoscenza.

1. La custodia della chiesa di Sant'Angelo in Palco.

Nel maggio del 1615 Jacopo Lazzari riceveva un pagamento di venti ducati da Giovan Battista Cosciuti a compimento di duecento cinquanta per “la custodia che ha fatto per il Monasterio de Santo Angelo del Palco de' padri zoccolanti in Nola”.³⁶⁰ Il mastro lapicida risulta documentato all'interno del complesso già a partire dal settembre del 1612 in relazione a “due fonti d'acquasanta” in marmo broccatello, purtroppo disperse, ed era già all'opera al ciborio quando nell'agosto del 1614 pagava, sempre per ordine del Cosciuti, l'argentiere veneziano Giovanni Navarino per “l'opera di otto capitelli corinti ed altri otto base corinti ed uno ornamento di portella che ha da fare di metallo dorati [...] da servire ad una custodia di marmo che fa in sua bottega”.³⁶¹

Il convento di Sant'Angelo in Palco venne fondato nella prima metà del Quattrocento da Raimondo Orsini, feudatario di Nola, principe di Salerno e duca di Sarno, che lo affidò ai Frati Minori dell'Osservanza, detti anche zoccolanti.³⁶² La più antica fonte letteraria a descrivere il complesso è un manoscritto datato alla metà del XVII secolo di cui fu autore il frate Teofilo Testa,³⁶³ attraverso il quale siamo ben informati dei lavori compiuti in Sant'Angelo al tempo del generalato del frate Crisanto Cosciuto da Nola. Stando al Testa, questi, più volte a capo della Provincia Osservante di Terra di Lavoro³⁶⁴ e Consultore del Tribunale dell'Inquisizione del Regno di Napoli, fu “unico e solo autore di quanto vi è di bello e di buono” nella chiesa.³⁶⁵

Nel manoscritto gli si attribuisce infatti la promozione di una serie di lavori volti in primo luogo all'accomodamento del convento e dell'aria circostante ad esso, come la costruzione di una comoda e scenografica rampa di scale, di un serbatoio d'acqua e del panoramico spiazzo davanti al convento, quindi all'abbellimento della chiesa attraverso la sistemazione della zona presbiteriale con un monumentale altare:

“Nella chiesa fe' nobilissime cappelle, e sopramodo l'altare maggiore, fatto di finissimi marmi assai artificiosamente lavorato, dove due cose heroicamente famose e sontuose si vedono, cioè il

³⁶⁰ Cfr. appendice

³⁶¹ *Ibidem.*

³⁶² Francesco Gioacchino D'Andrea, *Il Convento di Sant'Angelo del Palco di Nola*, Napoli 1964.

³⁶³ Teofilo Testa, *Serafici fragmenti della Provincia Osservante di Terra di Lavoro*, manoscritto conservato all'Archivio della Provincia Franciscana, ff. 295-297.

³⁶⁴ È registrato come Provinciale nel 1607, 1613 e nel 1622.

³⁶⁵ *Ivi*, f. 295.

tabernacolo e la prospettiva dell'altare, che sono degne d'essere mirate con istopor da primi huomini del mondo, massimamente in un paese ove non sono tanto in uso i lavori di marmo".³⁶⁶

Sembra chiaro che l'autore riconosca la straordinarietà del ciborio nella profusione di marmi policromi che lo caratterizza, maggiormente amplificata dalla scarsità di opere simili, almeno entro la prima metà del Seicento, nella città di Nola e nei suoi dintorni.

La documentazione di cui disponiamo conferma la responsabilità del provinciale Cosciuti nell'opera dell'altare maggiore: i pagamenti per il ciborio a favore del Lazzari vengono effettuati, infatti, tra 1614 e 1615 da tale Giovan Battista Cosciuti, verosimilmente parente del frate Crisanto e suo procuratore presso i vari banchi.

L'altare che al presente si vede nella chiesa è il risultato di una serie di interventi conclusi solo nel Settecento. L'intero complesso monumentale di Sant'Angelo in Palco subì infatti vari cambiamenti a partire già dal 1626, anno dell'ultimo provincialato del Cosciuto, quando il convento passò dai frati Osservanti a quelli Riformati.³⁶⁷ Nel 1632, in seguito ai danni provocati dal terremoto, la chiesa fu abbattuta e riedificata secondo l'impostazione tipica di quelle riformate, ad una navata e con cappelle da un solo lato.³⁶⁸ Venne infine consacrata nel 1661 dal vescovo Francesco Gonzaga, ma molti altri "lavori di abbellimento" proseguirono ancora nel Settecento:³⁶⁹ nel 1752 si realizzava il coro inferiore, mentre quello superiore, che era più antico, è andato completamente perduto.³⁷⁰

L'altare maggiore è della tipologia 'a portelle', e cioè con due varchi laterali di accesso al coro. Esso presenta tre gradini, il ciborio e un paliotto in cui è raffigurato San Michele Arcangelo. Tutta l'opera fu dedicata da Felice de Turrì nel 1739, come attesta un'iscrizione:

In Honorem S. Michaelis Archangeli necnon RR. PP.

Reformatorum S. Francisci de Assisi

Felix De Turrì Neapolitanus

Aere Suo Construxit

*An. 1739.*³⁷¹

Realizzata agli inizi del secondo decennio del Seicento, la custodia marmorea del Lazzari è tra le più antiche che si conservano a Napoli. Non che prima di questi anni opere simili non si siano realizzate, anzi: le indagini documentarie attestano una quantità considerevole di repositori eucaristici, ma questi sono andati in gran parte dispersi o distrutti, – essendo stato l'altare lo spazio

³⁶⁶ *Ivi*, f. 296.

³⁶⁷ F. G. D'Andrea, *op. cit.*, p. 9.

³⁶⁸ *Ibidem*.

³⁶⁹ Antonio da Nola, *Cronica Francescana della riformata provincia di Napoli detta di Terra di Lavoro*, Napoli 1718, p. 229.

³⁷⁰ F. G. D'Andrea, *op. cit.*, p. 9.

³⁷¹ *Ivi*, p.33.

ecclesiale maggiormente esposto a modifiche ed ammodernamenti – o anche trafugati a causa del loro valore intrinseco.³⁷²

Il ciborio nolano è concepito come una struttura architettonica a pianta poligonale, sorretta da un alto piedistallo e sormontato da una cupola, vicino quindi alla tipologia sviluppata in area toscana a partire dalla seconda metà del XVI secolo, e nello specifico ai prototipi fiorentini di Piccardi e di Caccini rispettivamente per la Certosa del Galluzzo e per la chiesa dello Spirito Santo; l'idea della sospensione della mensa eucaristica attraverso l'uso di due mensole sembra invece richiamare la soluzione adottata per il tabernacolo di Santa Maria Maggiore a Roma, laddove però il Fontana, suo ideatore, aveva utilizzato l'espedito degli angeli telamoni. Nella sua forma e articolazione esso sembra inoltre guardare il più vicino esempio del tabernacolo del Cangiano in San Paolo Maggiore: come quest'ultimo, è infatti strutturato in due parti sovrapposte funzionalmente diverse, e cioè l'alto basamento, dove è presente la portella per riporre l'eucarestia, e l'ordine superiore, destinato all'esposizione del Sacramento che veniva collocato sulla mensola inserita sul fronte del tabernacolo.³⁷³ Seguendo l'assunto del Borromeo, il ciborio è concepito come un'architettura autonoma, visibile da ogni lato, anche dalla parte del coro: al di sopra del basamento, otto colonne si innestano su piedritti aggettanti scandendo la struttura in quattro fronti maggiori, i cui caratteristici timpani spezzati, di matrice dosiana, costituiscono una costante nei progetti del Lazzari. Ognuna di queste facciate, così come i quattro fronti minori a cui esse si alternano, è decorata secondo lo stesso disegno geometrico con pregiati marmi e pietre dure; e non dovevano mancare gli inserti in metallo, come attestano i pagamenti all'orafo Giovanni Navarino, incaricato dal Lazzari di realizzare i capitelli e le basi delle colonne, probabilmente all'origine in lapislazzulo (quelle originali sono state trafugate, ritrovandosi oggi solo delle modeste colonnine in ottone)³⁷⁴, nonché di un ornamento per la portella.³⁷⁵ Nonosante le *Istruzioni* del Borromeo, che caldeggiavano la presenza di statuine di santi e cherubini da collocarsi nei vari alloggi appositi del tempio, la custodia di Sant'Angelo era sprovvista di sculture: qui le prospettive architettoniche di nicchie,

³⁷² Nel 1604 i deputati della Cappella del Tesoro di San Gennaro avevano commissionato al Dosio un disegno per un tabernacolo da eseguire nella cappella del Santo Patrono; tra 1606 e 1607 il Naccherino fu chiamato a realizzare un tabernacolo d'argento per la stessa cappella, fatto fondere nel 1623 perché non valutato positivamente dai membri della Deputazione; nel 1606 il priore della certosa di San Martino, Severo Turboli, commissionò al "gittatore" Giovanni Navarino una custodia da collocare sull'altare della sua chiesa, anche questa dispersa.

³⁷³ Nella custodia teatina, però, l'ostensorio veniva esposto all'interno di uno spazio aperto con archi che interessava l'ordine superiore.

³⁷⁴ Cfr. Leonardo Avella, *Fototeca Nolana, Archivio di immagini dei monumenti e delle opere d'arte della città e dell'agro*, vol. V, Napoli 1998, p. 791.

³⁷⁵ Il Navarino ebbe un'attività particolarmente densa a Napoli, dove è documentato dal 1606 al 1614 all'opera sul ciborio della Certosa di San Martino, oggi perduto (cfr. P. d'Agostino, *op. cit.*, pp. 60-61) e tra 1616 e 1617, insieme al marmoraro Francesco Balsimelli, al tabernacolo destinato all'altare maggiore dell'eremo camaldolese dell'Incoronata di Sant'Angelo a Scala, oggi nella cattedrale di Avellino (cfr. Roberto Carmine Leardi, *Riflessioni sul ciborio nella Napoli del Seicento fra tradizione e innovazione*, in *Fanzago e fanzaghiani in Calabria. Il circuito artistico nel Seicento tra Roma, Napoli e la Sicilia*, a cura di Mario Panarello, Soveria Mannelli 2012, p. 506).

cornici, mensole e porte venivano solo disegnate in commesso tra le colonne, in un'elegante sintesi formale molto comune al repertorio antico delle tarsie marmoree romane, applicate poi anche dal Dosio e dal Fontana. La scelta è quindi tutta relativa all'uso del colore come strategia del consenso, cosa consueta in ambito francescano. Lo stemma dell'ordine, due braccia incrociate con al centro una croce, si ripete in piccole formelle di marmo commesso. Un vasto campionario di pietre colorate – broccatello, giallo e verde antico, nero del Belgio, breccia di portasanta, portoro, alabastro, diaspro e lapislazzuli – è utilizzato per disegnare forme geometriche profilate da un listello bianco, motivo consueto nel repertorio del Lazzari, che se da un lato riporta alla mente alcuni stilemi adottati nella decorazione dei tavolini commessi nell'ambito delle manifatture granducali,³⁷⁶ dall'altro credo che si richiami più direttamente ad effetti mutuati dall'arte dell'oreficeria. Infatti la cupola, di reminiscenza brunelleschiana, è a sesto rialzato e si eleva al di sopra di un tamburo dividendosi in otto vele, di cui le quattro maggiori sono interessate dalla presenza di sezioni geometriche di marmi colorati che simulano l'effetto delle pietre dure incastonate nei manufatti di metallo. Non siamo affatto lontani, da quanto si era realizzato nella calotta del ciborio di San Paolo Maggiore, le cui porzioni minori accolgono un campionario di pietre preziose inserite in alvei a contorno mistilineo. La trasposizione nel marmo di effetti attinenti alle arti orafe caratterizza la produzione artistica del Lazzari di questi anni, trovando riscontro anche nella coeva cappella Spadafora ai Girolamini (1614-1617), dove l'ornato a riquadri mistilinei sulle due lastre ai lati delle colonne richiama evidentemente il gradino dell'altare nolano, ugualmente da attribuire a Jacopo.³⁷⁷ Una filettatura di marmo bianco 'ricama', in particolare sui quattro fronti principali, delle linee polilobate che si avvicinano fortemente ai motivi sagomati di cornici metalliche e altri lavori di cesello. Questo ornato si confronta bene anche con opere di poco successive del Lazzari, come il paliotto dell'altare nella cripta del Duomo di Sant'Erasmo, a Gaeta (1619) e i decori marmorei al lato delle due tombe nella cappella Carafa all'Annunziata (1623-26). Volendo trovare delle similitudini con opere più vicine nello spazio e nel tempo al nostro ciborio, nella sacrestia della stessa chiesa è presente un lavabo interamente realizzato in marmi commessi il quale, per assonanza di stile con il tabernacolo sin ora descritto, possiamo ugualmente riferire a Jacopo Lazzari. Come anticipato, già nel 1612 Giovan Battista Cosciuti pagava il marmoraro fiorentino per "due fonti d'acquasanta". Esse vengono descritte

“di marmo mischio imborcatello, cioè il vaso di larghezza de palmi tre meno un terzo con balaustri di mischio verde di Calabria, con zoccolo di sotto di marmo bianco incastrato attorno

³⁷⁶Cfr. A. Giusti, in *Firenze*, 1988, pp. 10-22; Alvar Gonzáles Palacios, in *Firenze* 1988, pp. 44-51.

³⁷⁷ L'intervento del Lazzari su questa parte dell'altare, seppur non documentato, è credibile non soltanto per una questione stilistica, ma anche perché era consuetudine accompagnare all'esecuzione della custodia anche la realizzazione dei gradini d'altare, in maniera tale da creare un'omologazione tra le sue diverse parti.

d'imbroccatello, con l'armi della famiglia Mastrillo retti da tre leoni di marmo bianco, per ciascheduno zoccolo".³⁷⁸

Tale descrizione sembra in parte coincidere con il lavabo presente in sacrestia, poiché ritornano le dimensioni della vasca (circa 60 cm), le qualità di marmo impiegato in riferimento a delle specifiche parti architettoniche (il broccatello, il verde di Calabria dei "balaustri", col cui termine venivano spesso designate le paraste, il bianco dello zoccolo), i leoncini reggi-stemma (qui in numero di due, anziché tre). Qualora il pagamento fosse specificamente riferibile a questa fontana, allora dovremmo credere che essa sia stata scompagnata in seguito alle varie fasi di lavori che si succedettero nel complesso monumentale, ma soprattutto che ad essa se ne sia accompagnata, almeno in origine, un'altra del tutto simile. È altresì possibile invece che il documento si riferisca, piuttosto che a questo lavabo, a due acquasantiere ormai disperse, dimostrando in tal modo il ruolo centrale che il Lazzari ricoprì nella chiesa al tempo del provincialato del Cosciuto nell'ambito dei lavori di marmo.

2. *Il ciborio della certosa di San Giacomo di Capri.*

Tra 1620 e 1621 Jacopo Lazzari veniva incaricato insieme al marmoraro carrarese Felice de Felice di realizzare un altro tabernacolo, destinato alla chiesa della Certosa di San Giacomo di Capri.³⁷⁹ Già a partire dal 1618 il nostro mastro lapicida è documentato al servizio dei padri certosini di Napoli per la costruzione di una cappella nella loro chiesa, e precisamente quella dedicata a San Martino,³⁸⁰ e per la fornitura dei marmi della custodia nell'altare maggiore.³⁸¹ Questi lavori furono svolti in società con il de Felice, il quale era stato una delle personalità più presenti all'interno del cantiere della certosa di San Martino sin dal 1587,³⁸² e a partire dall'anno seguente attivo ancora in un'altra chiesa dell'Ordine, quella di Serra San Bruno in Calabria, con un intervento sulla

³⁷⁸ Cfr. appendice.

³⁷⁹ Gaetana Cantone, Bruno Fiorentino, Giovanna Sarnella, *Capri: la città e la terra*, Napoli 1982, p. 196. Nel testo si pubblicava in nota il pagamento del 1621, tramite Banco di Pietà, a compimento dell'opera, trascurato del resto in tutti gli studi successivi su Jacopo Lazzari. A questo pagamento se n'è potuto aggiungere un altro (cfr. appendice documentaria).

³⁸⁰ Nuovi documenti provano che si tratta della terza a destra dall'ingresso della chiesa, e non della prima come si ora si era sostenuto (cfr. *Infra*).

³⁸¹ Cfr. G. B. D'Addosio 1920 II, p. 174; V. Spinazzola, *op. cit.*, 1902, p. 102.

³⁸² Felice De Felice è documentato nella chiesa di San Martino a partire dall'anno 1587 per lavori al pavimento della sacrestia (G. B. D'Addosio, *op. cit.*, 1920, p. 174), poi di nuovo nel 1598 come marmoraro, col compito di tradurre i disegni del Dosio nelle tarsie marmoree (Paola D'Agostino, *op. cit.*, p. 76). È ancora documentato lì nel 1603, 1605, 1608 e 1610, e infine tra 1619 e 1623 (V. Spinazzola, *op. cit.*, p. 102). De Felice veniva pagato in conto dei lavori per le due cappelle vicino l'altare maggiore ducati 2407, con apprezzo fatto da Gio. Giacomo di Conforto il 3 marzo 1622 (ASNa, *Notai del Cinquecento*, notaio Giovan Vincenzo de Marro, 403/ 13, ff. 506-508 [non trascritti in appendice]). Insieme a Jacopo Lazzari prese parte ad una serie di opere a partire dalla fine del secondo decennio del secolo, per cui si può ipotizzare alla costituzione di una società tra i due all'epoca.

facciata.³⁸³ Con questo sembra lecito pensare che fu propriamente Felice de Felice il tramite per l'ingaggio del Lazzari nella fabbrica della Certosa di San Giacomo.

La sistemazione dell'area presbiteriale della chiesa rientrò nell'ambito dei lavori promossi dai certosini già alla fine del Cinquecento per dare nuovo assetto all'edificio a seguito dei danni causati dalle incursioni corsare sull'isola.³⁸⁴ Nel corso del Seicento furono edificati la foresteria, l'appartamento del priore, la farmacia, e per la chiesa si realizzarono il monumento Arcucci, opera di Michelangelo Naccherino, e l'altare maggiore.³⁸⁵ Riguardo a quest'ultimo sappiamo ben poco: non siamo a conoscenza di fonti antiche che ne abbiano offerta una descrizione più dettagliata, e anche stando alla letteratura più aggiornata tanto l'altare, quanto il ciborio risultano dispersi. In generale, l'approccio allo studio della Certosa di San Giacomo appare molto complicato in virtù delle vicende travagliate che la portarono ad un lento ed inesorabile declino. Nel corso del XIX secolo, infatti, le soppressioni napoleoniche prima, post-unitaria poi, portarono alla dispersione di quasi tutto il suo patrimonio artistico e archivistico; in aggiunta a ciò, nel 1927 fu operato un restauro nella chiesa teso principalmente a riportare alla luce le sue originarie strutture trecentesche, offrendo così un'occasione in più per seppellire le tracce tangibili degli antichi fasti secenteschi.

Tuttavia, la notizia della realizzazione da parte del Lazzari e del De Felice del ciborio certosino riesce in qualche modo a riqualificare l'intera vicenda, poiché una riesamina più attenta delle fonti e dei documenti mi ha permesso di rintracciare e individuare l'opera, che fino a questo momento si credeva perduta, aggiungendo un primo importante tassello alla ricostruzione dei fatti storico artistici che riguardarono la chiesa durante il XVII secolo.

Per introdurre il discorso, sarà necessario tralasciare le vicende della certosa caprese per ritornare a Napoli. Qui, nella chiesa dell'Annunziata, vicino all'ingresso della cappella del Tesoro è presente un ciborio che recentemente è stato associato al nome di Jacopo Lazzari.

Prima del 1971 non si era mai avuta occasione di parlare della custodia dell'Annunziata: a quel tempo, in occasione della mostra su *I Tesori dell'Annunziata* curata da Raffaello Causa, essa fu recuperata dal succorpo della chiesa, dove era rimasta in giacenza per anni, e per la prima volta portata all'attenzione degli studi storico artistici con un'attribuzione a Cosimo Fanzago.³⁸⁶ Infatti, il

³⁸³ V. Spinazzola, *op. cit.* p. 102.

³⁸⁴ Roberto Pane, *Capri, mura e volte*, Napoli 1965, p. 40.

³⁸⁵ Giuseppe Aprea, *La certosa di San Giacomo dalla sua fondazione ad oggi*, Napoli 1969.

³⁸⁶ È giusto annotare sinteticamente l'attività di Cosimo Fanzago sulle custodie. Dello scultore è noto l'impegno, insieme al fiorentino Francesco Balsimelli e ai carraresi Nicola e Salvatore Botti, nella realizzazione del preziosissimo ciborio dell'altare maggiore della chiesa benedettina di Santa Patrizia (1619-1621), oggi conservato al Museo di Capodimonte. Esso era stato concepito come un prezioso tempietto a pianta ottagonale, decorato con marmi intarsiati, pietre preziose, metalli e statuine in rame alloggiate in piccole nicchie (per un'analisi del ciborio benedettino cfr. da ultimo P. D'Agostino, *op. cit.* pp. 60-66). Ancora al Fanzago spetta la realizzazione del "grande e sontuoso" ciborio, a voler utilizzare le parole di Giovan Battista Pacichelli, per la certosa calabrese di Santo Stefano al Bosco a Serra San Bruno, monumentale per dimensioni e per materie utilizzate, purtroppo gravemente danneggiato in un terremoto del 1783. Partecipa con lui, in qualità di fonditore delle statue in bronzo, il fonditore francese Mytens (*Ivi*, p. 144).

malconcio manufatto venne associato al ciborio collocato sul fastoso altare maggiore della chiesa, poi distrutto in un incendio nel 1757, del cui progetto fu responsabile tra 1638 e 1642 proprio lo scultore clusonese, come attestano alcuni documenti.³⁸⁷ Una vaga memoria di ciò che l'altare secentesco doveva essere ci è tramandata dalla famosa incisione di Nicola Bulifon e Federico Pesche tratta della guida di Pompeo Sarnelli del 1685.³⁸⁸

Recentemente Ida Maietta ha estromesso il ciborio dal *corpus* di opere fanzaghiane spostandone pertinentemente l'attribuzione a Jacopo Lazzari e Giovan Antonio Galluccio, già dal 1621 documentati nella fabbrica per lavori di marmi all'altare maggiore. Infatti, sul piano dello stile l'opera è fin troppo lontana dalla produzione fanzaghiana della fine degli anni trenta, rivelando piuttosto evidenti analogie con i decori in marmi commessi realizzati dai due mastri lapicidi toscani nella Cappella Carafa nella stessa chiesa (1623-1626).³⁸⁹ Inoltre, dai documenti si apprende che il Fanzago era stato incaricato dai governatori dell'Annunziata di realizzare il disegno di un tabernacolo esplicitamente in argento e non in marmo, come quello che al presente è nella chiesa.³⁹⁰ A partire dal 1685 la periegetica napoletana segnalava concordemente al centro dell'altare una "custodia d'argento", molto apprezzata per la sua preziosità.³⁹¹ Per tutte queste ragioni, concludeva la Maietta, quello dell'Annunziata non può che essere il ciborio fatto realizzare in un primo momento dal Lazzari e dal Galluccio per l'altare maggiore, sostituito poi da uno in argento commissionato al Fanzago.

Pur considerando stilisticamente congrua l'attribuzione di questa custodia al Lazzari, è chiaro che l'opera non possa essere messa in riferimento alla sistemazione dell'altare dell'Annunziata prima del progetto del clusonese. Infatti, già il D'Addosio rendeva noto che nel 1618 venne affidato in un primo momento all'argentiere e fonditore senese Domenico Montini il compito di realizzare un ciborio in argento per l'altare,³⁹² il quale era sicuramente concluso nel 1622, quando il viceré Pedro Girón, duca d'Osuna lo portò con sé in Spagna per farne dono al sovrano.³⁹³ In aggiunta a ciò, una più mirata e approfondita ricerca documentaria sull'altare dell'Annunziata mi ha consentito di limitare l'intervento di Lazzari e Galluccio esclusivamente alla realizzazione del dossale e del

³⁸⁷ I. Maietta, *op. cit.*, 2009, pp. 111-116. Per il progetto di Fanzago per l'altare dell'Annunziata cfr. principalmente: G. B. D'Addosio, *op. cit.* 1883, p. 131; G. Cantone, *op. cit.* 1984, p. 379.

³⁸⁸ Pompeo Sarnelli, Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto, ritrovata colla lettura dei buoni scrittori, e colla propria diligenza, dall'abate Pompeo Sarnelli, Napoli 1685.

³⁸⁹ I. Maietta, *op. cit.*, pp. 111-116.

³⁹⁰ Secondo la convenzione stipulata con la Santa Casa, l'opera doveva essere eseguita al 1639 dall'argentiere Giovan Matteo de Sarno (cfr. G. Cantone, *op. cit.*, p. 379).

³⁹¹ C. Celano, *op. cit.*, (2009) II. Qui è riportato: "In detto altare vi si vede una famosa custodia tutta d'argento, ricca di ben considerate statue".

³⁹² G. B. D'Addosio, *op. cit.*, 1883, p.132. Per una breve biografia di Montini cfr. Alvar Gonzáles Palacios, *Un adornamento vicereale per Napoli*, in *Napoli*, 1984-85, II, pp. 261-62, 301.

³⁹³ P. D'Agostino, *op. cit.*, p. 60.

genuflessorio: i documenti rintracciati non li identificano anche come gli autori del ciborio.³⁹⁴

Quindi, negli stessi anni in cui il nostro attendeva ai lavori in marmo per l'altare maggiore, il compito di realizzare il tabernacolo era stato già affidato ad un argentiere, circostanza che fa riflettere sull'orientamento dei committenti verso una tipologia diversa di ciborio da quella presa in esame. Da soli questi dati sono già sufficienti a dimostrare che il tabernacolo marmoreo oggi presente all'Annunziata non era nato per ornare la mensa eucaristica di questa chiesa.

La vicenda si chiarisce ritornando sul discorso relativo alla certosa di San Giacomo di Capri, con il quale avevamo iniziato la nostra trattazione.

Nel 1808, con la presa di Capri i francesi confiscarono l'edificio religioso, e l'allontanamento dei certosini dall'isola segnò la progressiva rovina del monumento. La chiesa divenne dapprima bagno penale, poi ospizio per gli invalidi, quindi, dopo il 1860 fino al 1898, sede di una Compagnia di Disciplina. Fu a partire da questo momento che essa subì le maggiori manomissioni, poiché divenne un dormitorio. Tali dovettero essere gli scempi subiti che nel 1891 le autorità ecclesiastiche ottennero lo spostamento di alcuni dei monumenti superstiti in essa nella cattedrale di Capri.³⁹⁵

Eugenio Aprea ci dà notizia dell'altare secentesco, il quale, dopo essere stato capovolto e adibito ad abbeveratoio per cavalli, venne trasferito in una non meglio precisata chiesa di Napoli, e da lì non più rintracciato³⁹⁶. È così che siamo per la prima volta informati anche sul ciborio della chiesa: secondo lo storico Enzo Petraccone il ciborio di Capri era stato trasportato a Napoli nella chiesa dell'Annunziata e, messo all'interno del succorpo, si trovava ancora lì presente al tempo in cui egli scriveva, nel 1913³⁹⁷. È giusto ricordare che la custodia cosiddetta "dell'Annunziata" fu rinvenuta proprio nel succorpo della Santa Casa, negli anni '70 del Novecento. Da qui all'identificazione del tabernacolo di Capri con quello dell'Annunziata il passo è davvero breve. Resta da capire quando questo trasferimento si sia realizzato: di certo entro il 1913 e non prima del 1883, dato che D'Addosio, nel suo studio sulla Real Casa, di cui era anche segretario, non nomina mai il monumento. Intorno agli anni '90 dell'Ottocento abbiamo testimonianza del passaggio di opere d'arte varie dalla certosa alla cattedrale di Santo Stefano, sempre sull'isola. Questo riferimento cronologico si sposa bene con un'altra informazione: da alcuni documenti tratti dal Fondo Patrimoniale dell'Annunziata sappiamo che alla fine del 1887 i governatori della Santa Casa disposero della necessità dell'acquisto di un ciborio in marmo per la cappella del Purgatorio, dove era stata presente, fino a quel momento, una custodia mobile³⁹⁸. Non è remota la possibilità che

³⁹⁴ Cfr. *Infra*.

³⁹⁵ Edwin Cerio, *Capri nel Seicento*, Capri 1934.

³⁹⁶ Eugenio Aprea, *op. cit.* 1969.

³⁹⁷ Enzo Petraccone, *L'isola di Capri*, Bergamo, 1913.

³⁹⁸ ASBNa, *Banco dell'Annunziata, Fondo Patrimoniale*, matr. 1516, busta 34 bis (non trascritto in appendice).

proprio in questa occasione il Ministero autorizzasse la vendita o la concessione del tabernacolo certosino alla chiesa dell'Annunziata.

L'opera è stata di recente oggetto di un restauro conservativo da parte della Soprintendenza, e nonostante la perdita completa di molte sue parti, ne riusciamo chiaramente a leggere la trama.

Alta oltre due metri, nella sua forma a tempio a pianta ottagonale, dove si alternano lati più ampi a lati più stretti, la custodia richiama quella realizzata pochi anni prima in Sant'Angelo in Palco. Essa si compone di due ordini sovrapposti sormontati da una cupola e, a dispetto del ciborio nolano, sembra avere una modulazione architettonica molto più accentuata: i quattro fronti maggiori dell'ordine inferiore, scanditi da colonne, ovviamente perdute, e timpani triangolari, inquadrano delle porticine interessate da un elegante decoro in marmi commessi che disegna la prospettiva con fuga centrale di un pavimento; nei fronti minori si susseguono nicchie e scompartimenti sormontati da timpani triangolari nell'ordine inferiore, curvilinei in quello superiore, purtroppo perduti insieme alle colonne (si ipotizza che all'origine fossero in metallo, come già nella custodia fanzaghiana di Santa Patrizia, e che ospitassero statue di rame dorato)³⁹⁹; paraste, cartelle, cimase e cornici, di cui oramai restano solo le tracce, accentuano il movimento della superficie. Il disegno delle tarsie marmoree presenti sullo zoccolo e sull'alto tamburo vede la commistione di elementi geometrici e fitomorfi in un linguaggio molto sintetico pari a quello delle tarsie romane di fine Cinquecento. L'estrema varietà cromatica, che si esprime nell'uso di marmi tra i più diversi (rosso e giallo antico, verde di Calabria, broccatello, nero del Belgio, marmo di Seravezza, brecce varie, ametiste ed alabastri), l'uso di profilati sottilissimi di marmo bianco e giallo, il caratteristico ornato con palmette e cornici mistilinee, vedono già sfaldarsi il più rigoroso repertorio geometrico della custodia di Nola. Ma è nella cupola che si scardina in maniera definitiva la fissità del modulo geometrico: qui, nei quattro compartimenti minori sono presenti racemi vegetali di tipo naturalistico sulle cui volute si annidano piccoli animali, quali chiocchie e farfalle. Sempre nel cupolino appaiono motivi ad intreccio che ricordano elementi propri nell'arte dei metalli, immediatamente raffrontabili con gli eleganti intrecci del cancello della Cappella del Tesoro.

3. *L'altare maggiore della chiesa dell'Annunziata di Napoli e la collaborazione con il teatino don Anselmo Cangiano.*

“L'altar maggiore è bellissimo, con una cupola, o sia tribuna, dipinta da Bellisario. Il lavoro di questo altare è stimato di nobile architettura ed è adorno di finissimi marmi, sopra di cui è una custodia, o sia ciborio ben grande, tutto d'argento. Sorgono da questo altare due bellissime colonne, che sostengono una macchina in cui è l'immagine della Vergine. Èvvi un baldacchino di gran

³⁹⁹ I. Maietta, *op. cit.*, p. 115.

vaghezza e ricchezza, perciocché, quantunque non sia che di rame, nientedimeno nell'indoratura vi si è messo tant'oro, che ascende al prezzo di 23 mila scudi. Sonovi due angioi che pajono sostenerlo, amendue della stessa materia ed in bellissima positura. La grandezza delle catene di ferro che sostentano questa macchina non è credibilmente descrivibile a chi non l'ha veduto. La cornice del quadro della Vergine annunciata, composta di lapislazolo e rame indorato, costa scudi 5028, e la spesa de' marmi preziosi, tanto dell'altare quanto de' pilastri e delle mura, ascende a 22 mila scudi; il tutto stimato opera di cento mila scudi".⁴⁰⁰

Così Pompeo Sarnelli descrive l'imponente macchina barocca dell'altare maggiore della chiesa dell'Annunziata di Napoli, perduto nell'incendio del 1757, che doveva superare per dimensioni, ricchezza d'ornato e varietà di materiali molti degli altari coevi in altre chiese napoletane. Nel 1692 fu Carlo Celano a riferire per la prima volta che l'opera "fu disignata e guidata dal cavalier Fansaga".⁴⁰¹ Gli studi relativi a questo fastoso altare si sono concentrati esclusivamente sulle fasi della sua realizzazione a partire dalla fine del quarto decennio del Seicento, quando cioè vi furono coinvolti Giuliano Finelli e Cosimo Fanzago. Come reso noto dal D'Addosio,⁴⁰² nel 1638 il Finelli, insieme al marmoraro Giuseppe Rapi, si occupò della sua decorazione marmorea, e a partire dal 1640 anche il Fanzago ricevette un primo pagamento in riferimento all'altare per i modelli di due statue che dovevano essere tradotte in rame da Onofrio D'Alessio. La critica ha generalmente ipotizzato una collaborazione tra Finelli e Fanzago, coadiuvati da Ercole Ferrata per la parte scultorea,⁴⁰³ mentre di diverso avviso è Damian Dombrowski, il quale ipotizza due fasi distinte per i lavori all'Annunziata, in cui le competenze dei due capimastri si incrociarono appena: in un primo momento vi fu attivo il Finelli e in seguito vi entrò di scena il clusonese. Secondo Paola D'Agostino, invece, essi operarono esattamente negli stessi anni, dividendosi le competenze, e così il primo fu responsabile dei marmi, il secondo dei modelli per tutte le opere di scultura e decorazione da realizzarsi in rame.⁴⁰⁴

Da questa breve rassegna si apprende che la critica non ha mai affrontato il problema di ciò che l'altare dell'Annunziata dovesse essere in una fase antecedente al 1638, nonostante fosse noto, attraverso il Rogadeo,⁴⁰⁵ che già a partire dal 1621 si mise mano all'opera. Ed è appunto a questo periodo che risalgono gli interventi di Jacopo Lazzari e del suo socio all'epoca, Giovan Antonio

⁴⁰⁰ Pompeo Sarnelli, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁰¹ Carlo Celano, *op. cit.* III, p. 95.

⁴⁰² G. B. D'Addosio, *op. cit.* 1883, pp. 131-132. Recentemente lo studioso tedesco Damian Dombrowski ha reso noto l'istrumento nel quale è messo in evidenza anche l'intervento di Rapi (cfr. *Infra*.)

⁴⁰³ Antonia Nava Cellini, *La scultura dal 1610 al 1656*, in *Storia di Napoli*, V, tomo II, Cava de' Tirreni 1972, p. 805; Fred Brauen, *Cosimo Fanzago and Seventeenth century Neapolitan marble decoration*, Ph. D. Thesis, New York 1973, pp. 179-181; G. Cantone, *op. cit.*, pp. 379, 382.

⁴⁰⁴ P. D'Agostino, *op. cit.*, p. 394.

⁴⁰⁵ E. Rogadeo, *op. cit.*, p. 92.

Galluccio. Attraverso una puntuale indagine sui documenti è adesso possibile far luce su questa interessante vicenda artistica trascurata dagli studi.

Tra 1620 e 1626 l'attività del Lazzari e del Galluccio all'altare maggiore dell'Annunziata è documentata attraverso pagamenti continui e regolari.⁴⁰⁶

Il primo documento rintracciato è del febbraio del 1620: in esso il Lazzari pagava mastro Francesco Castagni per l'intaglio di "diaspri rossi o gialli o verdi [...] quale servono per le *portelle* del altare maggiore della Santissima Annunziata", cosa che lascia intendere che a quest'impresa si era dato inizio almeno dal 1619.⁴⁰⁷

L'attività dei due mastri lapicidi all'Annunziata si svolse sotto la supervisione dell'architetto teatino don Anselmo Cangiano, documentato nella fabbrica a partire dal 29 febbraio 1620 attraverso un pagamento di cento ducati, girati a Jacopo Lazzari "in conto dell'opra de marmo et misco fa fare per servitio del altare maggiore di nostra chiesa".⁴⁰⁸

Padre Cangiano entrò nella casa di San Paolo Maggiore nel 1574, e dall'anno seguente fu aggregato a quella dei SS. Apostoli, dove morì nel 1630. Nulla sappiamo di preciso sulla sua attività di architetto, e le fonti napoletane lascerebbero ipotizzare un suo prevalente impegno nell'ideazione di cibori in pietre dure; tuttavia l'Ordine, quando si trattò di fondare nel 1592 una casa a Firenze, e cioè quella dei SS. Michele e Gaetano, vi inviò proprio il padre Cangiano, anche se non si è chiarito ancora del tutto il ruolo che avrebbe avuto nella progettazione della chiesa.⁴⁰⁹ Nella città granducale il Cangiano è documentato tra 1592 e 1594, quindi di nuovo nel 1602, nel 1604, e in varie occasioni fino al 1618. Questo soggiorno avrebbe avuto un peso rilevante nella sua attività napoletana:⁴¹⁰ infatti, come anticipato, tra 1618 e 1628 il Cangiano instaurò e diresse presso la casa dei SS. Apostoli un'officina di maestranze tra orafi, argentieri, intagliatori e mastri ottonari, addetti principalmente all'opera del ciborio dei Santi Apostoli. Si trattava di almeno undici artigiani provenienti principalmente da Roma e Firenze, assunti per periodi che vanno da quattro mesi a tre anni.⁴¹¹

Nuovi documenti dimostrano il coinvolgimento di questa officina nell'impresa dell'altare dell'Annunziata. In qualità di supervisore della fabbrica, il Cangiano dirigeva l'attività di alcuni di questi artefici –si trattava, nello specifico, del fonditore Bartolomeo Viscontini⁴¹² e dei gioiellieri

⁴⁰⁶ A partire dal dicembre del 1622 ai due marmorari fu aperto un libretto di risparmio cointestato presso il Banco dell'Annunziata.

⁴⁰⁷ Cfr. appendice.

⁴⁰⁸ *Ivi*, doc.2

⁴⁰⁹ R. Ruotolo, *op. cit.*, p. 105.

⁴¹⁰ *Ibidem*.

⁴¹¹ *Ivi*, p. 111.

⁴¹² Bartolomeo Bertaglia, noto anche come Bartolomeo Viscontini (Milano 1596 circa – documentato a Napoli fino al 1632) fu scultore e fonditore. Per un breve profilo biografico cfr. Pastorelli in *Napoli* 1984, II, p. 237, e R. Ruotolo, *op. cit.*, 2007, pp. 105-111. Nel 1619 realizzava una statua di San Carlo Borromeo per gli oratoriani di Napoli. L'anno

Pietro Sani⁴¹³ e Francesco d'Aquino,⁴¹⁴ impegnati per i lavori alla cancellata e ai gradini dell'altare–⁴¹⁵ occupandosi anche della fornitura dei materiali. Infatti, nel *Libro per le spese dell'Ordine SS. Apostoli*, che era il registro in cui il Cangiano segnava le spese relative alla sua officina, tra i conti delle “cose vendute” risultano al giugno del 1626 “diaspri verdi et gialli, corallini et un pezzo d'aspro orientale messi nelli gradini et portella dell'altare maggiore dell'Annunziata, et per lapislazzaro e ametista di detti gradini”.⁴¹⁶ Ma il coinvolgimento dell'architetto teatino in questa impresa deve altresì leggersi alla luce di una precisa volontà da parte dei Governatori di affidarsi ad uno dei maggiori esperti di architettura liturgica, aggiornata sulle nuove istanze postconciliari: i teatini erano infatti stati cultori più di ogni altro ordine religioso della supremazia dell'altare maggiore sulle altre parti della chiesa, ed è dunque lecito pensare che il Cangiano, in qualità di architetto dell'Ordine, venisse consultato come una delle massime autorità in materia.

Venendo ai lavori di marmi, è chiaro che il Lazzari ricoprì un ruolo di primo piano nel loro coordinamento. Infatti, a lui vennero destinati la gran parte dei versamenti da parte della Casa e del Cangiano per l'“altare e cona”, e tra maggio e giugno del 1620 subappaltava l'opera agli scalpellini Domenico Agliani e Antonio Solario, pagati per alcuni “lavori d'intagli di marmi” resi al suo servizio.⁴¹⁷ Il 28 giugno del 1623 i governatori dell'Annunziata saldavano il conto con lui e il Galluccio “per tutta l'opera di marmi da essi fatta per servitio del genuflessorio del altare maggiore di nostra chiesa”.⁴¹⁸ Esattamente tre anni dopo, il 28 giugno 1626 l'opera veniva saldata al Cangiano oltre mille ducati

seguito lavorò per Giovan Tommaso Borrello, che gli commissionò due pastorali in ottone (cfr. Eduardo Nappi, *La Cappella del Tesoro e la guglia di San Gennaro, nuovi documenti e nuove fonti*, in “Ricerche sul Seicento napoletano”, 2002, p. 116). Realizzò inoltre opere di oreficeria per il viceré Manuel de Zuniga (cfr. P. D'Agostino, *op. cit.* p. 114). Nelle dichiarazioni rese in occasione del suo matrimonio del 1632 con Lucrezia Novellone, figlia dello stuccatore Domenico (Jacopo Lazzari vi compare come testimone) l'artista si definisce “scultore et fonditore di custodie”, dichiarando di essere giunto a Napoli dopo un breve soggiorno a Roma, dal 1611 al 1612. Tra le opere citate dal Viscontini in questa stessa occasione vi sono i cibori di San Gregorio Armeno e quello della SS. Annunziata “la quale il duca de Oxuna mandò a Sua Maestà” (cfr. *Ibidem*). Non ci è dato modo di capire se dovremmo riconoscere in quest'opera la stessa che fu realizzata dal Montini, oggi conservata al Palazzo Reale di Madrid dato che fu condotta in Spagna nel 1622 per farne dono al sovrano, che evidentemente realizzò con la collaborazione del lombardo. L'opera più considerevole del Viscontini è il busto bronzeo di Giovan Battista Marino, ora in San Domenico Maggiore, fuso nel 1625 su modello dello scultore francese Cristoforo Corset (cfr. Andrea Bacchi, *Un esempio precoce di “speaking likeness” tra Vouet e Bernini, il Giovanni Battista Marino di Cochet in San Domenico a Napoli*, in “Nuovi Studi” (2008), 2009, p. 121-125).

⁴¹³ Di questo artista sappiamo davvero molto poco. Fu questi a prendere in mano i lavori del ciborio dei SS. Apostoli dopo la morte del Cangiano, e a dirigerne l'officina a partire dal 1633.

⁴¹⁴ Francesco d'Aquino fu un artista specializzato in pittura su rame.

⁴¹⁵ Cfr. appendice.

⁴¹⁶ BNNa, Ms, *Fondo San Martino*, 524, fol.7. Al fol.6 dello stesso manoscritto è riportata la vendita al 1625 di “diaspri e lapislazzaro polito et secati et messi in opera in uno quatro per la cappella del marchese di Quarato”, sempre nella chiesa dell'Annunziata. L'*atelier* dovette produrre gli oggetti più disparati se nel *Libro per le spese dell'Ordine SS. Apostoli* il Cangiano segnava la compra a trenta ducati di una croce d'ebano “commessa con diverse gioie [...] e poi da me accomodata et imbellita con diverse gioie e statue, spesi de più delli ducati trenta, ducati quaranta, et dopoi s'è venduta ducati ducento, delli quali me se nono venuti in mano mia ducati cento trenta” (*Ibidem*, fol. 31)

⁴¹⁷ Cfr. Appendice.

⁴¹⁸ *Ivi*, doc.14.

“per il prezzo delli gradini di marmo con la fronte di aspro fatti nell’altare maggiore di nostra chiesa, con la cornice di ramo indorata et portella commessa di aspro, lapislazzaro et altro, et la cascina de rame indorata et intagliata dove se reponne il SS. Sacramento, con le rivolte gionte di marmo et misco commesse et allargature di detto altare [...] et per esso a Jacomo Lazzari in conto di marmi che ha messi nell’altare maggiore della Santissima Annunziata di Napoli”.⁴¹⁹

Tirando le somme, il Lazzari e al Galluccio furono coinvolti nell’impresa realizzandovi tutti i lavori di marmo, dall’edicola del dossale, dove due colonne con capitelli e basi in metallo erano spartite da cornici in rame e pietre dure che inquadravano varie immagini sacre, all’ampia balaustrata-genuflessorio, fino alle due portelle laterali intarsiate in diaspro, e quindi ai gradini, agli stipiti e alla portella dove andava riposta l’eucarestia. All’*atelier* del Cangiano spettavano, negli stessi anni, tutte le parti in metallo e pietre dure, in particolare la preziosa cornice della “cona”, la cui realizzazione sino ad oggi si era fatta risalire al tempo dell’intervento del Fanzago.⁴²⁰ Dalla descrizione che ne fa il Sarnelli nell’edizione della sua *Guida* del 1688, apprendiamo che essa era così composta:

“fra mezzo nella parte superiore [...] vi sta collocata di sopra la miracolosa immagine della Santissima Vergine, coll’angelo che la saluta, e di sotto si vede la sì divota immagine di Sant’Anna, dipinta sopra muro, molto antica, e da’ lati d’essa vi sono li quadri di san Giovanni Battista e di San Gennaro, con bellissimi lavori d’intorno, tutta fregiata con cornice e finimenti di rame indorata e tempestata di pietre preziose come lapislazzuli, corniole, diaspri”.⁴²¹

Un’idea dello splendore che fu l’intelaiatura di questo retablo ci è offerta dal confronto con la preziosa cornice del quadro della *Madonna della Purità*, realizzata entro il 1640 per la chiesa di San Paolo Maggiore e attribuita a maestranze anonime. Non c’è alcun dubbio, a mio avviso, che la splendida cornice debba essere assegnata ugualmente agli artigiani dell’officina del Cangiano, tra i maggiori esperti a Napoli in questa manifattura. La loro opera all’Annunziata era già ampiamente terminata quando nel 1638 i governatori stipularono un contratto con Giuliano Finelli e Giuseppe Rapi, incaricati di realizzare la decorazione marmorea dell’arco trionfale dell’altare,⁴²² e cioè “la cona, pelieri, et con tutte le statue, fogliaggi, strafiri, puttini, colonne et altro conforme il disegno fatto”.⁴²³ Stando all’istrumento, il Finelli doveva occuparsi delle statue in marmo, che non furono mai realizzate,⁴²⁴ mentre degli intagli e commessi era responsabile il Rapi. L’incisione Bulifon-

⁴¹⁹ *Ivi*, doc. 20

⁴²⁰ P. D’Agostino, *op. cit.*, p. 232.

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² G. B. D’Addosio, *op. cit.* 1883, pp. 131-133.

⁴²³ ASNa, *Notai del Seicento*, notaio Giovan Francesco Montanaro, 1023/7, f. 360-362. Il documento è stato corretto e integrato sulla trascrizione in: Damian Dombrowski, *Giuliano Finelli*, Frankfurt, 1997, p. 501.

⁴²⁴ Dopo il contratto del 1639 non compaiono pagamenti al Finelli per statue, ma soltanto per “marmi misti”. Del resto anche nell’incisione del Bulifon non ci sembra di poter rilevare delle sculture in marmo. (cfr. D. Dombrowski, *op. cit.*, pp. 502-503).

Pesche mostra il grande arco che separava il coro dalla navata, sorretto da pilastri interamente rivestiti di marmi, al cui centro campeggiava il dossale a edicola: è questa la parte del paramento spettante al Finelli.

A partire dal 1640 Cosimo Fanzago forniva una serie di modelli lignei ai governatori per la realizzazione del baldacchino di rame sospeso e sorretto da quattro putti, ingegnosa soluzione celebrata dalle fonti, affidandone la fusione a Raffaele Mytens e Onofrio D'Alessio; anche Ercole Ferrata fu coinvolto nell'opera, probabilmente fornendo al clusonese modelli di piccolo formato per le statue da fondersi in metallo.⁴²⁵ Oltre al ciborio fatto realizzare nel 1639 e di cui già si è detto, è a questo scenografico baldacchino sospeso che bisognerà limitare l'intervento fanzaghiano nell'altare dell'Annunziata.

Quanto detto è sufficiente a dimostrare come il fastoso altare, che nell'originalità del suo impianto e nella preziosità dei materiali impiegati poteva competere con lo sfarzo della Cappella del Tesoro di San Gennaro, era il prodotto di tre diversi interventi da parte di qualificati artisti e artigiani: tra il 1620 e il 1626 fu la fase Cangiano-Lazzari; tra il 1638 e il 1640 quella Finelli-Rapi e infine dal 1639 al 1642 quella che vede protagonista il Fanzago.

4. Ancora sui rapporti con l'officina dei SS. Apostoli e con il Cangiano: il tabernacolo di Trinità delle Monache e la Cappella Guevara in San Domenico Maggiore.

Dopo l'impresa all'Annunziata l'attività del Lazzari si intrecciò spesso con quella dell'*atelier* dei SS. Apostoli e del Cangiano. Nel terzo decennio del secolo, per l'altare della chiesa francescana della Trinità delle Monache, uno dei più ricchi complessi religiosi di Napoli, fu eseguito nell'officina teatina un maestoso ciborio, famoso ai suoi tempi per l'eccezionale ricchezza. Scomparso dopo le soppressioni napoleoniche, oggi lo conosciamo solo attraverso qualche incisione. Carlo Celano lo descrive nel 1692 in questi termini entusiastici:

“Vi è anco una custodia che né più bella né più ricca si può desiderare, e communemente da' forastieri viene stimata la più pretiosa che sia in Europa: questa è tutta di pietre azzurre oltramarine, di diaspri, d'agate et altre pietre di conto ligate con rame dorato; le statue che vi stan d'intorno sono d'argento, modellate da Rafaele il Fiamengo; sta poi tutta adornata di gemme ligate in oro: vi si vedono in numero grande diamanti di conto, grosse perle, zaffiri, smeraldi, rubini. Per conto fatto stimasi la spesa ascenderà 60 mila scudi, oltre d'alcune gioie donate da quelle signore che in questo sacro loco han preso l'habito”.⁴²⁶

⁴²⁵ P. D'Agostino, *op. cit.*, p. 234.

⁴²⁶ C. Celano, *op. cit.*, (2009), VI, p. 5.

Dal 16 settembre 1621 al 31 dicembre 1625, nel citato registro dei SS. Apostoli sono segnate tutte le spese occorse per la sua realizzazione, per cui è stato possibile riferire l'esecuzione dell'opera principalmente al fonditore Bartolomeo Viscontini e al gioielliere Pietro Sani, già attivi sul ciborio teatino sotto la direzione del Cangiano, e all'intagliatore Vincenzo Venturino.⁴²⁷ Dallo stesso registro si apprende anche che tanto il disegno della custodia, tanto la supervisione dei lavori relativi ad essa, furono affidati a Jacopo Lazzari. In un primo momento a fornirne il progetto fu Domenico Montini, l'argentiere senese autore della prima custodia destinata all'altare dell'Annunziata;⁴²⁸ secondo Renato Ruotolo a questi venne preferito il Lazzari perché, oramai addentro all'attività dell'*atelier* dei SS. Apostoli, seppe concepire il ciborio con quel un tono da gioielliere richiesto dalle monache, e che mancava invece al Montini.⁴²⁹

Il coinvolgimento dell'officina teatina e del Lazzari in quest'impresa è da mettere in relazione ancora una volta all'intermediazione di padre Anselmo Cangiano. I rapporti tra quest'ultimo e le monache della Trinità sono infatti documentati a partire dal febbraio del 1621, quando la badessa suor Eufrosina de Silva, fondatrice del monastero, pagava al teatino la cifra di trenta ducati a compimento di sessanta "per la pittura di uno quadro del SS. Rosario *che ha fatto fare* per servizio del loro monastero".⁴³⁰

È chiaro che l'esperienza maturata in tema di allestimento degli altari attraverso l'attività sui cibori teatini e la pratica nella fabbrica dell'Annunziata, aveva reso padre Cangiano uno dei maggiori esperti in materia di architettura e spazio liturgico secondo le istanze postconciliari.

Il padre teatino si era quindi occupato del 'decoro' di alcuni ambienti che venivano eretti nella chiesa della Trinità, impegnandosi anche nel far realizzare un quadro per uno degli altari delle cappelle laterali, erette da Domenico Agliani e Vitale Finelli tra 1618 e 1624.⁴³¹ L'opera, una *Madonna del Rosario e Santi* oggi a Capodimonte, fu riferita dal Celano a Luigi Siciliano,⁴³² ma oggi porta un'attribuzione a Giovan Battista Tinti.⁴³³

Ancora un'altra opera lega il nome del Lazzari a quello del Cangiano: la Cappella Guevara nella chiesa di San Domenico Maggiore, realizzata tra 1628 e 1630.

⁴²⁷ R. Ruotolo, *op. cit.*, p. 113.

⁴²⁸ BNNA, Ms, *Fondo San Martino*, 524, fol. 25. In esso: "Per li primi desegni fatti dal Montini ducati 11. A mastro Jacomo Laczari per fare il disegno della custodia, havere pensiero di detto lavoro, ducati 30".

⁴²⁹ R. Ruotolo, *op. cit.*, p. 112.

⁴³⁰ Cfr. appendice.

⁴³¹ Per i lavori di marmo realizzati nella chiesa della Trinità delle Monache da Domenico Agliani e Vitale Finelli, cf.: ASNa, *Monasteri Soppressi*, busta 5209, fogli non numerati (non trascritti in appendice).

⁴³² C. Celano, *op. cit.*, (2009) p. 6: "Nell'altro cappellone dalla parte dell'epistola, similmente adornato de marmi come il primo, vedesi un quadro nel quale sta es[16]presso l'Eterno Padre col suo Figliolo crocifisso avanti, opera di Giovan Berardino; i due degl'altari laterali: la tela dove sta espresso il Santissimo Rosario è opera di Luigi Siciliano, l'altro d'un nostro napoletano".

⁴³³ Gennaro Aspreno Galante, *Guida Sacra della Città di Napoli*, Napoli 1872, edizione critica a cura di Nicola Spinosa, Napoli 1985, nota 52 a cura di Annachiara Alabiso, p. 241.

Nel 1616 i domenicani concessero a Giovanni de Guevara, duca di Bovino, il sito al di sotto dell'altare maggiore e del coro per costruirvi una cappella con l'obbligo di far aprire a sue spese la porta d'accesso verso la piazza. Tuttavia, il dislivello esistente tra il calpestio della chiesa e la quota della strada non consentiva un ingresso diretto, pertanto il duca avrebbe dovuto provvedere anche alla costruzione di una scala e di un atrio d'accesso, realizzate probabilmente con la partecipazione del Fanzago, pagato al 1626 per "spese di marmi e maestranze che ha fatto per suo servitio nelle porte della sua cappella sita in San Domenico".⁴³⁴

I lavori per l'"opera di marmi e mischi" della cappella furono finanziati dal chierico regolare don Pedro de Guevara, che ne affidò il progetto a Jacopo Lazzari dietro parere del padre Anselmo Cangiano:

"Quale opra di marmi [Jacopo Lazzari] li ha da fare a disegno con il parere del presente don Anselmo Cangiano e suo".⁴³⁵

In questo caso la consulenza del Cangiano fu richiesta per volere del committente anche in ragione dell'appartenenza allo stesso ordine, e ancora una volta per verificare il 'decoro' e la 'convenienza' del progetto. Non escludo, inoltre, che possa essere stato proprio il Cangiano il tramite per l'incarico al nostro, in virtù del loro saldo sodalizio lavorativo.

Nella sua struttura architettonica, la cappella del duca di Bovino –collocata nell'atrio in asse con il vano d'accesso, tra i due ingressi alla scala a tenaglia– richiama moltissimo la Cappella del Balzo in Santa Chiara realizzata circa un decennio precedente.⁴³⁶ Uguale è l'idea dell'altare a edicola con timpano curvilineo spezzato al cui centro è posta la croce, e anche il disegno delle tarsie marmoree del paliotto è simile nella tripartizione in formelle polilobate. Tuttavia, una maggiore vivacità cromatica, dovuta all'utilizzo di più varietà di marmi, caratterizza il monumento in San Domenico, e anche il disegno delle tarsie marmoree si fa più elaborato, richiamando una tipologia decorativa molto utilizzata dal Lazzari in quegli anni, ispirata ai reticoli di cancelli e alle grate metalliche. La cornice in giallo antico del dossale (il marmo grigio che la riempie fu posto evidentemente in un secondo momento, in previsione della collocazione di un quadro più piccolo al suo interno) si avvicina per forma e stile a quelle realizzate nella *Cappelle Spadafora*, mentre le colonne con capitelli di ordine ionico, dalle cui volutine partono piccole ghirlande di frutti, riprendono quelle poste ai lati dell'ingresso della Cappella Tarugi. Sul pavimento ritorna il motivo a riquadri geometrici di marmi colorati profilati da un listello bianco, presente anche nella cappella di San Filippo: un ornato 'arcaizzante' che il Lazzari non abbandona mai del tutto, a testimoniare il doppio

⁴³⁴ Renata Picone, *Nuove acquisizioni per la storia del complesso di San Domenico Maggiore*, in "Napoli Nobilissima", 1993, pp. 35-55).

⁴³⁵ E. Nappi, *op. cit.* 1983, p. 324.

⁴³⁶ *Infra*, cap. IV.

registro sul quale egli si sarebbe mantenuto per tutto il tempo della sua attività. Al centro del paliotto campeggia, all'interno di un campo nero, una croce in giallo antico, diaspro rosso, lapislazzulo e madreperla, elemento che può leggersi come un vero tributo all'officina dei SS. Apostoli e all'arte dei metalli e pietre dure.

Per concludere, vale la pena soffermarsi sull'altare maggiore nella chiesa di San Domenico, opera di Salomone Rapi eseguita su disegno del Fanzago, il quale ha subito notevoli alterazioni dopo il terremoto del 1688 e ancora nel XIX secolo. Esso è attualmente collocato nel presbiterio rialzato, cinto da una balaustrata che stilisticamente è molto diversa dall'altare e che, se era stata realizzata al tempo in cui si costruivano le rampe d'accesso alla Cappella Guevara, potremmo plausibilmente riferire a Jacopo Lazzari.⁴³⁷

⁴³⁷ Sulla *Cappella Guevara* cfr. ancora: G. Cantone, *op. cit.*, p. 375, la quale riporta il documento che attesterebbe la partecipazione del Fanzago ai lavori per la porta, in ABNa, Banco della Pietà matr. 156 del 25 febbraio 1626: "A Giovanni de Guevara duca di Bovino ducati 30 et per lui a Cosimo Fanzago... per saldo e final pagamento di spese di marmi e maestranze che ha fatto per suo servizio nelle porte della sua cappella sita nella chiesa di san Domenico maggiore".

CAPITOLO

VI

GLI ULTIMI ANNI: LA SOCIETÀ CON SIMONE TACCA E FRANCESCO VALENTINI E LA PRIMA ATTIVITÀ DI DIONISIO.

Il 12 aprile 1640 venne stipulata dinanzi al notaio Giovan Francesco Montanaro una *Declaratio et conventio* tra Jacopo Lazzari, Simone Tacca e Francesco Valentino, atto che sancì formalmente la società di lavoro stretta tra loro, nel cui ambito si erano realizzate già un cospicuo numero di opere, elencate all'interno dello stesso documento.⁴³⁸

Dalla *conventio* si apprende che Jacopo fu socio maggioritario, dato che dalle spese e guadagni delle opere fino a quel momento fatte insieme “si [era] tirato per essi, cioè esso mastro Jacovo per una parte delle due, et essi Simone et Francisco Valentino per l'altra parte”.⁴³⁹

Si disponeva, inoltre, che i lavori iniziati e non ancora portati a conclusione si dividessero tra “Jacovo e suoi heredi e successori per una parte delle due, et essi Simone et Francesco per l'altra parte, sino alla totale costruttione et perfettione d'esse”. Con questo si deve intendere che il nostro artefice fu affiancato dal giovane Dionisio nella fase ultima della sua attività.

Infine si stabiliva che alla morte di Jacopo, i suoi eredi, e cioè il primogenito Giacinto, oratoriano, e il suddetto Dionisio, iscritto alla corporazione dei marmorari già nel 1637, subentrassero nella società, e che quest'ultimo fosse tenuto a concludere le opere iniziate dal padre, avendo “da tirare et partecipare cioè essi heredi per la terza parte, et detti Simone et Francesco per l'altre due terze parti”.⁴⁴⁰ Accadde, quindi, che con l'uscita di Jacopo dalla compagnia, il poco più che ventenne successore vi subentrò come socio paritario, a fonte anche della maggiore esperienza dei compagni Tacca e Valentini, mettendo mano ai lavori che già con il Lazzari *senior* si erano portati avanti. Questo è indice di come, rispetto a quanto sia stato riscontrato nella storiografia moderna, nell'ambito dei lavori che si svolsero nei primi tempi all'interno di questa società, il ruolo di Dionisio andrebbe totalmente ridimensionato.

Ritengo necessario chiarire le competenze specifiche di Jacopo e di Dionisio all'interno delle varie fabbriche ai cui lavori presero parte nel decennio tra il 1635 e il 1645, soprattutto in considerazione del fatto che questi furono anche gli anni in cui si realizzò un'evoluzione stilistica del commesso marmoreo, il quale, da un gusto tardomanierista di matrice toscano-romana, ‘sbocciò’ definitivamente in forme naturalistiche, con ornati fitomorfi e caleidoscopici, segnando il principio di una stagione nuova per quest'arte, e che costituì il tratto più caratteristico del barocco a Napoli. La critica ha

⁴³⁸ Cfr. appendice.

⁴³⁹ *Ibidem.*

⁴⁴⁰ *Ibidem.*

sempre sottovalutato l'incidenza di Jacopo nella costituzione di questo nuovo linguaggio, circoscrivendo la sua produzione esclusivamente ad un gusto per la tarsia marmorea di stampo astratto-geometrico, ed escludendo così la possibilità che la sua arte avesse potuto avere una naturale evoluzione stilistica. Di conseguenza, il carattere accentuatamente decorativo che assunse la sua produzione a partire da un certo momento è stato pretesto per l'estromissione di alcune opere dal suo catalogo per arricchire, piuttosto, quello di Dionisio.⁴⁴¹

L'attività nella cappella Firrao dei due artefici è esemplare in tal senso, poiché è segnata da questa doppia transizione, sia di stile che di competenze. L'indagine sul monumento ha quindi consentito di definire su basi documentarie la responsabilità dell'uno e dell'altro marmoraro nell'opera, scardinando molti punti fermi della letteratura che in passato si era cimentata sull'argomento.

Tracciando per la prima volta in maniera più compiuta il percorso artistico di Jacopo Lazzari nella sua quarantennale esperienza a Napoli, si scorgono progressivi avanzamenti sul piano sia della tecnica che dello stile. Nel marcare tutti i sottili passaggi di questa evoluzione si è rivelata la natura effettiva della sua opera, contraddistinta dall'ambivalenza tra maniera *soda* e maniera *bizzarra* che gli venne riconosciuta già dal Celano sul finire del Seicento.⁴⁴² Anche sul piano delle sue mansioni si registrano dei cambiamenti, perché l'ultimo decennio dell'attività del Lazzari fu coronato da una serie di imprese a carattere prettamente architettonico, più che decorativo. Non per questo userò mai per l'artista la definizione di 'architetto', poiché è oramai chiaro che la qualifica di marmoraro includeva competenze affini a tale categoria.

1. L'attività di Jacopo nell'ultimo decennio e le opere nell'ambito della società.

Parlare di Jacopo nell'ambito della società con Tacca e Valentini equivale un po' a tracciarne la fortuna critica, poiché principalmente su questa fase meglio nota della sua attività si sono incentrati i contributi sul nostro artefice. Infatti, quando nel 1957 il Prota Giurleo pubblicò la *Declaratio* con l'elenco delle opere eseguite *in solidum* dai tre soci, si iniziò a risarcire, almeno dal punto di vista documentario, il lacunoso catalogo di Jacopo Lazzari, artista quanto mai sfuggente all'epoca, e proprio sulla base di questa conoscenza si è potuto tracciare un primo profilo artistico per il marmoraro fiorentino. Tra i lavori realizzati in quest'ambito risultano:

“l'altare maggiore della chiesa di Santo Pietro Martire con la balaustrata. La cappella di Santa Maria delle Gratie dentro detta chiesa di Santo Pietro Martire. L'opera di Santo Antimo. L'opera di Santo Severo. La cappella del principe di Buon Albergo nella chiesa di Santo Domenico. La cappella dentro la chiesa dei Santi Apostoli de Casapuzzana. La cappella dell'altare maggiore di Santa Maria

⁴⁴¹ P. Di Maggio, in *Napoli*, II, 1984-85, pp. 201-207.

⁴⁴² *Infra*, cap. III.

Donnaregina. L'opera della Pace. La cappella del principe di Santa Agata in Santo Paulo. L'opera del Monasterio della Sapientia di questa città. L'opera di Bari. L'opera di Solofra. L'altare maggiore della chiesa de Santo Paulo, et l'opera di Troia".⁴⁴³

È credibile che la collaborazione con il Tacca fosse iniziata già allo scadere del 1632, quando sono attestati i primi pagamenti in cui Jacopo figura accanto a questo artefice,⁴⁴⁴ mentre solo a partire dalla metà del quarto decennio il Lazzari e il Valentino sono documentati per opere eseguite in società.⁴⁴⁵

In questi anni non mancarono, tuttavia, imprese che il marmoraro realizzò in autonomia o anche nell'ambito di ulteriori collaborazioni con artisti diversi.

Il 10 ottobre del 1631, insieme al marmoraro carrarese Donato Vannelli e allo stuccatore bergamasco Domenico Novellone, suo cognato, si impegnò dinanzi alle monache di San Gregorio Armeno di realizzare:

“tutto il pavimento della chiesa del monasterio de Santo Ligorio, incluse tutte le cappelle, et tribuna dell'altare maggiore, de pietre marmi bianche et negre conforme la mostra et designo quale hanno consegnata [...] per prezzo de ducati mille et cinquecento”.⁴⁴⁶

⁴⁴³ U. Prota Giurleo, *op. cit.* 1957, p. 90.

⁴⁴⁴ Simone Tacca, carrarese, giunse a Napoli nel 1614 con lo zio Nicola Carletti. Nel 1618 è iscritto alla Corporazione degli scultori di marmi e marmorai, e ne era ancora membro nel 1637. La sua attività è documentata a Napoli a partire dal 1626, quando eseguì lavori per il pulpito della chiesa di Santa Maria del Carmine; nel 1630 fu invece all'opera nella chiesa di Santa Maria Regina Coeli e nel 1638 realizzò una fontana lavamano per la chiesa di Sant'Andrea delle Dame (cfr. Fernanda Capobianco, *Simone Tacca*, in *Napoli* 1984-1985, II, p. 227). Fu tra i principali collaboratori di Giuliano Finelli al tempo del soggiorno napoletano di quest'ultimo (cfr. P. D'Agostino, *op. cit.*, p. 204). La sua attività è stata risarcita principalmente a livello documentario, per cui sappiamo che fu all'opera al Pio Monte della Misericordia, dove realizzava una sepoltura e forniva undici colonne e dieci stemmi tra 1632 e 1635; realizzò lavori vari nella chiesa dei SS. Apostoli, dalle basi dei pilastri della cupola (1640) alle cappelle Seripando (iniziata in società con Jacopo, ma conclusa solo dopo il 1641) e Antinori (1649). Oltre alle opere eseguite in società con i Lazzari e con Francesco Valentini, fu attivo in una cappella in Santa Maria Mater Domini a Nocera dei Pagani (1644-1645) e per varie opere nella Cappella del Tesoro di San Gennaro (1646). Cfr. Franco Strazzullo, *Alcuni documenti inediti attinenti la storia dell'arte del Seicento napoletano*, in “Ricerche sul Seicento Napoletano”, 1988, p. 184; Eduardo Nappi, *Catalogo delle pubblicazioni editte dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, in “Ricerche sul Seicento napoletano, 1992, pp. 164-165.

⁴⁴⁵ Francesco Valentini, fiorentino, è documentato a Napoli a partire dal 1615, quando realizzò il lavabo nell'antisagrestia della Cappella del Tesoro di San Gennaro, eseguendo per questo ambiente anche un cherubino e gli stemmi da porre sulla facciata. Nel 1628 fu all'opera alla cappella di San Donato in Donnaregina Nuova, mentre nel 1632 realizzò la cappella di San Pantaleone nel duomo di Ravello, in collaborazione con il marmoraro cavese Pietro Antonio della Monica. Nel 1633 è documentato ancora al duomo, per la sepoltura di Alessandro Guindazzo e nel 1634 in Sant'Andrea delle Dame, probabilmente accanto al Tacca per lavori alla porta e alla fontana. Oltre ai lavori svolti in società con Tacca e Lazzari, realizzò negli anni '50 varie opere marmoree per la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, tra cui l'altare maggiore e balaustrata, e porte del coro e puttini (1652), lavori per la cappella Lantaro in Santa Maria della Sanità (1653), e per la chiesa di San Pietro ad Aram, in collaborazione con il Tacca, il Landini e il Mozzetti (1653-1654). Nel 1658 realizzò la balaustrata di marmi commessi insieme a Dionisio Lazzari per la cattedrale di San Nicola di Bari, e infine, tra 1660 e 1664, è documentato per lavori nella chiesa di Santa Maria Mater Domini insieme al Tacca e nella cappella del Crocifisso nella chiesa di Santa Maria della Sanità. Cfr. Rita Pastorelli, Francesco Valentini, in *Napoli* 1984-1985, II, p. 233; F. Strazzullo, *op. cit.* 1988, pp. 184-185. E. Nappi, *op. cit.* 1992, pp. 168-169;

⁴⁴⁶ Cfr. appendice. Devo la segnalazione di questo fondo archivistico all'arch. Aldo Pinto, che ringrazio.

Da quest'inedita documentazione si apprende che Jacopo vinse l'appalto dell'opera battendo Cosimo Fanzago, il quale aveva proposto in terza offerta di chiudere tutta l'impresa al prezzo di 1550 ducati,⁴⁴⁷ che sarebbero aumentati a 1700 se si fosse scelto di adottare le rifiniture in "liste" di marmo rosso anziché bianco, in conformità al disegno che il clusonese presentava e di cui si pubblica qui, per la prima volta, il bellissimo esemplare.⁴⁴⁸

Il 15 novembre 1631 venne formalizzato l'accordo dinanzi al notaio in cui Jacopo e compagni promettevano di fare, al prezzo di 1500 ducati, il pavimento della chiesa

"d'ambrosette di marmo bianco e negro, [...] situandose all'estesa con le liste à torno à torno di color pardiglio nero, ovvero bianco [...]. E di più prometteno di fare tutte le grade delle cappelle, et la grada grande avanti l'altare maggiore al cornicione della cupula di marmo bianco [...]. Et anco fare la soglia di marmo della grata dove si fa la professione et di più far di nuovo tutte le boccapelle delle sepolture di marmo, composte tutte ad initiare".⁴⁴⁹

Nel prezzo finale erano inoltre inclusi sia la rimozione del vecchio pavimento in "mattoni e reggiole" presente in chiesa, il quale doveva porsi all'interno della sacrestia a spese della società, sia la realizzazione di una nuova porta per la sacrestia, che veniva costruita da Jacopo "in marmo bianco, conforme al disegno".⁴⁵⁰

L'opera del Lazzari si caratterizza per una grande eleganza e semplicità: ambrogette di marmi bianco e nero, tagliate in forma di trapezi e unite insieme a costituire degli esagoni bicolori, si estendono su tutta la superficie pavimentale della chiesa. Nelle cappelle venivano poste pianelle più piccole, quindi meglio proporzionate all'ambiente.

Nella proposta del Fanzago, invece, il pavimento aveva un disegno molto più complesso: le ambrogette bianche e nere si disponevano a raggio all'interno di vari riquadri circoscritti da un listello di marmo bianco o rosso. Tale modello era stato applicato già nella pavimentazione del chiostro della Certosa di San Martino, realizzato tra il 1626 e il 1627 da tale Pietro Salone, "rotatore", su disegno del Fanzago; non a caso di quest'opera si realizzarono "misura e apprezzo" proprio nel febbraio del 1631 da parte Dionisio di Bartolomeo, Cristoforo Monterosso e Giacomo

⁴⁴⁷ ASNa, *Monasteri Soppressi*, 3441, ff. 1-2 (non trascritto in appendice). La prima offerta del Fanzago era di ducati 1610, tari 4, grana 10.

⁴⁴⁸ La vicenda è confusamente riportata anche in: Gennaro Borrelli, *Le riggiole napoletane del Settecento, tecnica e organizzazione sociale*, in "Napoli Nobilissima", 1977, p. 219. Il Borrelli, attingendo al fondo archivistico dei monasteri soppressi presso l'Archivio di Stato di Napoli, confonde il nome di Jacopo Lazzari con quello di "Giacomo Cafaro", e anche il prezzo finale offerto sia dall'una che dall'altra parte in concorso è sfalsato rispetto a quello effettivamente riportato nei documenti.

⁴⁴⁹ Cfr. appendice.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

Lazzari, il quale ultimo aveva valutato nello specifico i “quadri del mezzo” del rivestimento di due dei quattro “bracci” intorno al chiostro, alla cifra di quattrocento ducati circa ogn’uno.⁴⁵¹

La scelta delle monache di San Ligorio di affidare l’impresa alla società Lazzari-Vannelli-Novellone fu dettata sicuramente da ragioni di tipo economico, ma non escludo che possa essersi trattato anche di una questione di gusto. Infatti, quando nel dicembre del 1640 Dionisio Lazzari, insieme al Valentini, al Mozzetti e al Pelliccia furono chiamati all’opera per il pavimento della chiesa di Santa Maria della Sapienza, ai marmorari veniva fatta esplicita richiesta di costruirlo “conforme quello della chiesa di San Ligorio, cioè di marmo bianco e pietra lavagna di Genova”.⁴⁵² Fu così che il pavimento di San Gregorio divenne un modello a cui guardarono diverse nuove fabbriche intorno alla metà del Seicento (lo stesso Dionisio insieme al Valentini ne realizzò un altro simile nel Tesoro della chiesa di Santa Maria della Pace, di cui diremo), epoca in cui si iniziarono ad adottare anche le tipiche “riggolate” a schema esagonale in bianco e nero ad imitazione delle partiture degli impianti in marmo.⁴⁵³

A partire dal 1631 Jacopo dava avvio anche all’impresa marmorea nel monastero della Sapienza di Napoli, che lo tenne impegnato fino alla fine dei suoi giorni. La chiesa fu progettata nel 1625 da Giovan Giacomo di Conforto, ma ai lavori per la sua edificazione attese principalmente l’allievo di questi, l’ingegnere Orazio Gisolfo, a partire dal 1630.⁴⁵⁴

I primi pagamenti che attestano il servizio di Jacopo per le monache domenicane si riferiscono genericamente all’“opera di marmi che ha da lavorare per ornamento della nova chiesa”.⁴⁵⁵ Purtroppo l’edificio, chiuso già nel dopoguerra a causa dei danni provocati da un bombardamento, subì il colpo di grazia con il sisma del 1980. Da allora la chiesa è rimasta abbandonata, esposta ad atti vandalici e furti, che l’hanno spogliata finanche del pavimento. In casi come questo, non è cosa semplice distinguere gli interventi dei vari artefici all’interno della fabbrica, ma per fortuna una cospicua documentazione rinvenuta presso vari archivi a partire dalla metà del XX secolo, può aiutarci a circoscrivere le varie fasi di lavori e le competenze del nostro marmoraro.

È verosimile che fu a causa dell’impegno da lui ricoperto in varie fabbriche domenicane di Napoli a partire dalla fine del terzo decennio – da San Domenico Maggiore, dove costruì la Cappelle di don Francesco de Guevara e la Cappella d’Aquino, a San Pietro Martire, dove lavorò ad una cappella e all’altare maggiore della chiesa e alla sua balaustrata–, che ottenne quest’incarico da parte delle monache domenicane della Sapienza. Per la loro chiesa, il nostro artefice realizzò lavori vari

⁴⁵¹ ASNa, *Monasteri Soppressi*, 2143, ff. 89-92. “Misura fatta a di 22 febbraio 1631 a Dionisio di Bartolomeo. Pavimento del claustrò” (non trascritto in appendice).

⁴⁵² Cfr. appendice.

⁴⁵³ G. Borrelli, *op. cit.* 1977, p. 219.

⁴⁵⁴ E. Nappi, *op. cit.*, 1989, pp.113-127.

⁴⁵⁵ *Documenti estratti dall’Archivio Storico del Banco di Napoli*, in “Rassegna Economica”, 1941, p. 234

attestati tra 1631 e 1640, fornendo anche ‘misure’ e coordinando gli interventi di altri marmorari, come Matteo Pelliccia e Giovanni Mozzetti.⁴⁵⁶ Nel maggio del 1636 ricevette un pagamento a conclusione di alcune opere realizzate al loro servizio, e cioè:

“per uno lavamano di marmo bianco e misto fatto dalla parte della clausura di lor monastero[...] per cinque basi di marmo bianco per li pilastri della *facciata* della loro nova chiesa [...] per tre altre basi tonde per colonne [...] per haver lavorato e dato il lustro a due colonne di marmo misto di Palermo[...] per la manifattura di dieci balaustri del medesimo marmo di Palermo [...] per manifattura di otto cartelloni di pietre di Sorrento per lo lanternone della cupola di detta chiesa”.⁴⁵⁷

Tali opere corrispondono, in parte, alla lista delle cose necessarie per terminare la chiesa che l'ingegnere Orazio Gisolfo firmò nel settembre del 1635.⁴⁵⁸ Da questo documento, conservato presso l'Archivio Storico Diocesano di Napoli, si apprende che i lavori nel monastero furono portati avanti con molti stenti per mancanza di finanziamenti; di conseguenza, le opere marmoree che furono promosse al suo interno ebbero una pertinenza più architettonica che decorativa. Il Gisolfo parla principalmente di spese destinate ai marmi dell'atrio (cioè le sei colonne con i corrispondenti sei capitelli e basi, gli otto pilastri con altrettanti capitelli e basi, il fregio del cornicione con balaustre), per le finestre, per la cupola e il lanternino, quindi per il campanile e il pavimento.

La facciata della chiesa, erroneamente attribuita, a cominciare dal Celano, a Cosimo Fanzago,⁴⁵⁹ fu l'impresa che impegnò maggiormente Jacopo Lazzari e i suoi soci sul fronte dell' “opera della Sapiencia”.⁴⁶⁰ Purtroppo essa ha subito considerevoli danni dopo un bombardamento durante la seconda guerra mondiale, in seguito al quale le colonne (alle quali il Lazzari aveva lavorato) andarono distrutte e sostituite nei primi anni '60.⁴⁶¹ Ai lavori del portico si diede principio già dalla metà del quarto decennio circa, ma solo nel 1640 essi si portarono a termine con Dionisio Lazzari, che in ragione di questo è stato designato come artefice dell'intera opera, a scapito ancora una volta

⁴⁵⁶ E. Nappi, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁵⁷ *Ivi.*, p. 122.

⁴⁵⁸ Maria Teresa Minervini, *Sapiencia Aedificavit Sibi Domum*, Napoli, 2007, p. 91.

⁴⁵⁹ L'attribuzione della facciata della chiesa al Fanzago è stata avanzata dapprima dal Celano (C. Celano, *op. cit.*, II, p. 11) quindi seguita da tutta la letteratura artistica successiva. In particolare, Gaetana Cantone ritiene che la precedente presenza nel cantiere del di Conforto contribuisce a rafforzare l'attribuzione a Fanzago, che di fatto subentrò in molti dei suoi cantieri rimasti interrotti (G. Cantone, *op. cit.* pp. 200-219). Tuttavia, alla luce della documentazione emersa a partire dagli inizi del XX secolo, l'ipotesi di un coinvolgimento del clusonese all'opera va del tutto esclusa a favore di un'assegnazione a Jacopo e Dionisio Lazzari di tutta l'impresa.

⁴⁶⁰ Nel catalogo della mostra *Civiltà del Seicento a Napoli*, Patrizia di Maggio assegnava l'altare maggiore di questa chiesa al nostro artefice, intendendo i pagamenti a lui diretti tra 1639 e 1640 (D'Addosio, *op. cit.* 1915, p. 360) riferibili specificamente a quest'opera; sarebbe stato poi Dionisio, pagato al 1641 con Pelliccia e Mozzetti, a completare l'altare, stravolgendo quasi completamente il progetto paterno (crf. P. Di Maggio, in Napoli, 1984-1985, II, p. 207). In realtà questi documenti non si esprimono mai esplicitamente in riferimento ai lavori per l'altare, e anche lo stile dell'opera farebbe pensare a qualcosa di più tardo, realizzato probabilmente al tempo in cui Giovan Domenico Vinaccia vi fornì “la custodia d'argento massiccio”, descritta dal Celano sull'altare (C. Celano, *op. cit.*, II, p. 11) e di cui oggi si è persa ogni traccia.

⁴⁶¹ M. T. Minervini, *op. cit.*, p. 5.

di Jacopo;⁴⁶² quest'ultimo, invece, essendo scomparso solo pochi mesi prima della conclusione dei lavori, ne fu di fatto il principale responsabile. Numerosi pagamenti attestano l'impegno all'interno di questo cantiere anche di altri marmorari, come il Pelliccia, il Mozzetti e l'Agliani, nonché i pipernieri Giovan Tommaso Gaudio, Orazio Pacifico e Geronimo Ferruccio,⁴⁶³ ma ritengo che a Jacopo vada attribuito sia il disegno della facciata, che il coordinamento dei vari interventi. Altra opera che impegnò il marmoraro fiorentino alla Sapienza è il lanternino della cupola, demolito in seguito ai danni riportati nel terremoto del 1732, che fu realizzato con lastre di pietra di Sorrento, per le quali il nostro artefice veniva pagato tra 1634 e 1636.⁴⁶⁴ Di esso abbiamo una descrizione molto interessante in una perizia del 1733 scritta proprio in seguito al sisma, dalla quale apprendiamo che “si formava e reggeva da otto pilastri fiancheggiati da modiglioni, con basamenti ed erti capitelli mascarati tutti d'intaglio nella debole pietra di tufo negro di Sorrento”.⁴⁶⁵ Il lanternino si concludeva, quindi, con un elemento ligneo circolare, sormontato da una croce. La responsabilità del Lazzari su opere di questo tipo è indice delle molteplici sfaccettature che poteva assumere la figura di marmoraio a Napoli al tempo delle grandi trasformazioni urbanistiche.

Nel 1632 Jacopo Lazzari e Simone Tacca ricevevano un pagamento da parte del teatino don Francesco Revertera, già duca di Salandra, per un monumento da erigere nella chiesa di Santa Maria del Carmine di Sant'Antimo.⁴⁶⁶ Nella convenzione del 1640 si utilizza genericamente il termine di “opera” per indicare dei lavori non meglio specificati, con pertinenza più architettonica che decorativa, eseguiti in alcune fabbriche sia a Napoli che nella provincia del viceregno. Negli anni, attraverso ricerche documentarie, alcuni di questi interventi sono stati individuati, come nel caso di Solofra, dove la società si impegnò per la collegiata di San Michele Arcangelo,⁴⁶⁷ e Bari, dove fu realizzata la balaustrata dell'altare maggiore della cattedrale di San Nicola.⁴⁶⁸ Oggi si può aggiungere un altro tassello alla ricostruzione dell'attività di questa produttivissima compagnia, attraverso il riconoscimento dell'*opera di Sant'Antimo* nel monumento realizzato per il Revertera, di cui si è rinvenuto l'inedito documento.

Feudatario della terra di Sant'Antimo sin dal 1595, Francesco Revertera fu nel 1613 insignito del titolo di duca di Salandra, ma avendo poi optato per la vita ecclesiastica, nel 1628 abdicò a favore del fratello Ippolito, al quale vennero trasmessi il titolo ducale e i suoi beni feudali e burgensatici. Entrato nell'ordine dei Chierici Regolari Teatini, Francesco si trasferì nella chiesa di San Paolo

⁴⁶² Cfr. da ultimo: Anthony Blunt, *op. cit.*, p. 280.

⁴⁶³ E. Nappi, *op. cit.* pp. 121-122.

⁴⁶⁴ Ibidem.

⁴⁶⁵ M. T. Minervini, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁶⁶ Cfr. Appendice.

⁴⁶⁷ Franco Strazzullo, *Documenti del '600 per la storia dell'edilizia e dell'urbanistica nel Regno di Napoli*, in “Napoli Nobilissima” 1977, p. 122.

⁴⁶⁸ E. Nappi, M. Pasculli Ferrara, *op. cit.* 1983, p. 113.

Maggiore di Napoli, rimanendo tuttavia molto legato alla chiesa dei Francescani Riformati di Santa Maria del Carmine di Sant'Antimo, dove avevano trovato sepoltura molti dei suoi illustri parenti.⁴⁶⁹ Fu così che il Revertera incaricò il Lazzari e il Tacca di erigere un monumento in un luogo preminente della chiesa, e cioè il vestibolo, con un forte intento celebrativo a quel tempo quanto mai opportuno, visto che il casale di Sant'Antimo oramai non apparteneva più alla sua famiglia, essendo stato venduto da Ippolito al nobile Francesco Ruffo già nel 1629.⁴⁷⁰

Il pagamento ai due marmorari fornisce una descrizione molto dettagliata di quella che doveva essere, almeno all'origine, l'opera del Carmine. Con una partita di cento ducati al 22 dicembre del 1632 i due marmorari si impegnavano a realizzare:

“una porta di marmo piperno conforme al disegno sottoscritto de loro proprie mani e tre statue di marmo, cioè una della Santissima madre del Signore di bassorilievo con l'arme di sotto della famiglia Revertera et Ruffo, [...] e l'altri due e cioè una di Santo Francesco e l'altra di Sant'Antonio [...] con la descrizione di sotto con lettere intagliate [...] et anco uno adornamento con lo ritratto seu statua di marmo della felice memoria del quondam don Geronimo Revertera, fratello di esso padre Revertero, con misti seu broccatelli attorno, con uno serafino sopra il ritratto con dui panni e con l'arme de Revertera sopra detto adornamento ad mezza fronte hospitio, con due cartelle dalli lati con epitaffio sotto con pietra negra incastrata in marmo con lettere di mistura gialla [...] et di più fare altre quattro arme de Revertera et quelle ponere ad elettione di detto padre don. Francesco insieme con detta porta et adornamento nel *monasterio di Santa Maria del Carmine de padri Riformati di San Francesco nel casale di Sant'Antimo*”.⁴⁷¹

Quello che oggi si vede nel portico della chiesa del Carmine rispecchia solo in parte questa descrizione, e non ci è dato modo di comprendere se l'attuale incongruenza tra la fonte e il monumento sia dovuta alle modifiche strutturali che il convento ha subito nel corso dei secoli,⁴⁷² o alla mancata realizzazione dell'opera in conformità al suo progetto iniziale. E non aiuta in tal senso la quasi totale assenza di letteratura periegetica su Terra di Lavoro: la fonte più antica sulla chiesa di Santa Maria del Carmine di Sant'Antimo è del 1887, e rende informazioni solo molto generiche riguardo al monumento dei Revertera.⁴⁷³

⁴⁶⁹ Michele Puca, *Origini e vicende del Convento di S. Maria del Carmine in Sant'Antimo*, Sant'Antimo 2006, p. 14. Dal *Liber Mortuorum* dell'Archivio Provinciale di Sant'Antimo nella chiesa risultano essere stati sepolti Beatrice Minutolo, prima moglie di Francesco, morta nel 1620; Filippo Revertera, morto nel 1622; Girolamo Revertera, morto nel 1623; Maddalena Revertera, morta nello stesso anno.

⁴⁷⁰ Michele Puca, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁷¹ Cfr. Appendice.

⁴⁷² Stando al Puca, nel corso di oltre tre secoli il complesso del Carmine ha subito radicali trasformazioni, come l'aggiunta di un piano superiore al convento e il rifacimento del pavimento, che ha cancellato le antiche epigrafi.

⁴⁷³ Alfonso Maria Storace, *Ricerche storiche intorno al comune di Sant'Antimo*, Napoli 1887, p. 88. In esso: “La chiesa è ad una nave sola, non molto grande, ma di semplice e buona architettura. Ha innanzi un atrio chiuso, e sulla porta un bassorilievo in marmo della Madonna del Carmine, sotto del quale lo stemma del principe di S. Antimo. Sulla porta

Il paramento litico oggi presente nell'atrio della chiesa del Carmine si compone di un portale di piperno coronato dal rilievo mariano, chiaro tributo all'icona bizantina della *Madonna del Carmine*, al quale si affiancano due nicchie in cui sono collocate, poggiandosi su mensole di pietra lavica, le statue di San Francesco sulla destra e Sant'Antonio a sinistra. Il grande stemma posto al centro dell'architrave fu trafugato nel 1992,⁴⁷⁴ e non ci è dato modo di sapere se accanto ad esso, poste sui due peducci scolpiti nell'archivolto, vi fossero altre due *arme* delle quattro che il Revertera chiedeva al Lazzari di realizzare, o se addirittura, come sembra più probabile, vi trovavano collocazione proprio le due statue coi santi, oggi inserite in nicchie ai lati dell'ingresso. Infatti, a mio avviso, nell'intenzione del committente l'impostazione architettonica del portale doveva trovare riscontro con un prototipo più antico: il portale della chiesa di Sant'Antonio di Padova a Salandra, fatta erigere tra il 1543 e il 1573 dal barone Francesco Revertera, omonimo antenato del committente dell'opera di Sant'Antimo. Non a caso, la chiesa salandrinense era ugualmente annessa, come questa di Santa Maria del Carmine, ad un convento di Francescani Riformati – a provare l'antico legame della famiglia con l'Ordine in questione – e il suo portale archivoltato, recante sulla trabeazione la data 1573, è sormontato da tre sculture in pietra, e cioè dagli stessi santi Francesco e Antonio, messi in questo caso ai lati di un Cristo.⁴⁷⁵ La fattura modesta delle statue di Sant'Antimo, e soprattutto il loro gusto evidentemente attardato, potrebbe giustificarsi proprio in base all'adattamento a questi modelli scultorei più antichi. Non esistono contributi storico-artistici specifici sulle statue francescane del Carmine, se non la scheda di un catalogo sull' 'arte ritrovata' a cura della Soprintendenza BAPSAE di Napoli e Provincia, in cui esse vengono riferite all'ambito della bottega di Tommaso Montani.⁴⁷⁶ Ma il monumento progettato dal Lazzari non si esauriva in questi soli elementi: stando al documento, il nostro artefice vi realizzava anche una 'memoria' di Geronimo Revertera, in forma di *ritratto seu statua di marmo [...] con misti seu broccatelli attorno [e] con uno serafino sopra il ritratto con dui panni e con l'arme de Revertera*. Di Girolamo Revertera sappiamo che fu fratello di Francesco e che morì il 7 febbraio 1623 all'età di 23 anni, trovando per ultimo sepoltura all'interno di questa chiesa, cosa che motiverebbe la volontà di farne realizzare un ritratto.⁴⁷⁷ Tuttavia dell'opera non resta traccia alcuna, né si può stabilire con certezza se essa fosse stata effettivamente realizzata o se sia andata dispersa in seguito ai lavori di

d'entrata vi è il coro e l'organo. Di fronte l'altare maggiore in marmo con baldacchino. Ai due lati della Chiesa vi sono sei cappelle, dedicate all'Immacolata, al Crocifisso, a San Vincenzo Ferreri, a S. Pasquale, a S. Francesco d'Assisi e a S. Antonio". Quindi si riportano le iscrizioni di alcune lapidi, nessuna delle quali in riferimento ai Revertera.

⁴⁷⁴ Insieme allo stemma vennero trafugate anche le due state, che furono però recuperate dai carabinieri del Nucleo Patrimonio Culturale di Monza e risistemate in loco nel 2002 (cfr. *Ritrovare l'arte: capolavori con una storia in più*, Catalogo della mostra, Napoli, 14 maggio - 6 giugno 2004, Napoli 2004, p. 50).

⁴⁷⁵ Raffaele Miglionico, *L'arte religiosa a Salandra - Francescani e Domenicani*-, Matera 1990, p. 15.

⁴⁷⁶ Margherita Rizzuto, in *Napoli*, 2004, scheda di catalogo, p. 50.

⁴⁷⁷ Raffaele Flagiello, Maria Puca, *Origini e vicende del Convento di S. Maria del Carmine in Sant'Antimo*, Sant'Antimo 2006, p. 14.

ristrutturazione del convento, che hanno totalmente scompaginato l'assetto originario del paramento litico, lasciando anche nette 'cicatrici' sul portale.

Concludo con una riflessione relativa alla tipologia di opera che Jacopo era stato chiamato a realizzare. Ancora una volta, dopo l'ingaggio alla Sapienza, il marmoraro lavorava ad un vestibolo, quindi al prospetto di una fabbrica. E anche quando nel 1633 iniziò la sua impresa nella chiesa di Santa Maria della Pace di Napoli, i primi pagamenti attestano il suo impegno accanto a Simone Tacca specificamente nell'opera della facciata.

La chiesa di Santa Maria della Pace, annessa al cinquecentesco Ospedale della Pace, fu costruita nel 1629 su disegno del regio ingegnere Pier de Marino, già collaboratore di Bartolomeo Picchiatti.⁴⁷⁸ Quella di Jacopo Lazzari fu una presenza di spessore in questo cantiere, documentata dal 1633 al 1637 per l'esecuzione dei capitelli della facciata e per altri lavori di marmi all'interno della chiesa, a fronte dei quali gli fu liquidata la considerevole cifra di duemila ducati.⁴⁷⁹ Alla sua morte, il denaro ancora da conseguire per "causa dei marmi e lavori" svolti nella chiesa, ossia 1600 ducati, sarebbe stato pagato agli eredi Giacinto e Dionisio attraverso interessi pari a ottanta ducati annui, che i due fratelli incassarono fino al 1655.⁴⁸⁰ Dionisio proseguì, sempre in società con Tacca e Valentini, l'opera della facciata, che si limitò esclusivamente ad una parte degli ornamenti, dato che la gran parte del lavoro strutturale fu già portato a termine da Jacopo e soci entro il 1640, quindi lavorò ai "marmi et misti posti [...] nel nuovo Tesoro della nostra chiesa", per i quali veniva pagato al 1647 insieme al Valentini.⁴⁸¹

L'attività del Lazzari sul fronte della decorazione in commesso marmoreo proseguiva, tra 1633 e 1637, in varie fabbriche: nella chiesa teatina dei SS. Apostoli eresse la cappella Seripando, e in quella di San Paolo Maggiore iniziò a costruire l'altare maggiore (rifatto nel XVIII secolo), opere che in entrambi i casi furono portate a termine da Dionisio.⁴⁸² Lavorò nella cappella dei Principi di Sansevero, intervenendo in seconda istanza sul *Monumento funebre di Giovan Francesco di Sangro*,⁴⁸³ nella chiesa di Sant'Antonio delle Monache a Portalba, in cui insieme al Tacca è

⁴⁷⁸ Diodato Colonnese, *La chiesa di Santa Maria della Pace*, Salerno 1980, p. 16.

⁴⁷⁹ Sonia Corvino, *La chiesa e l'ospedale di Santa Maria della Pace*, in "Quaderni dell'Archivio Storico del Banco di Napoli – Fondazione", 2007-2008, 2009, pp. 431-466.

⁴⁸⁰ *Ivi*, pp. 435-436.

⁴⁸¹ G.B. D'Addosio, *op. cit.* 1915, p.362.

⁴⁸² Franco Strazzullo, *La chiesa dei SS. Apostoli*, Napoli 1959, p. 54; Id., *op. cit.* 1977, p. 54.

⁴⁸³ Per il sepolcro esistono pagamenti al Lazzari già tra 1614 e 1615, ma indubbiamente lo stile dell'opera ci porta a posticiparne la conclusione intorno alla metà degli anni '30. Infatti, nella convenzione del 1640, tra i vari lavori a cui i tre soci dichiarano di aver preso parte si cita anche l'"opera di Santo Severo": a mio avviso si tratta di un chiaro riferimento all'attività nella cappella della famiglia Di Sangro dei Principi di Sansevero. A provarlo sono inoltre alcune polizze di banco, pubblicate da Eduardo Nappi, che attestano il servizio del Lazzari all'interno della cappella per lavori non meglio specificati (*Supra*, cap. IV).

documentato all'opera all'ornamento dell'altare,⁴⁸⁴ nella cappella Firrao in San Paolo Maggiore e nella chiesa di Santa Maria Donnaregina Nuova.

Al riguardo, va detto che l'adozione dei motivi naturalistici nel disegno delle tarsie marmoree ebbe come conseguenza il ricorso ad un più vasto campionario di marmi policromi. La moda del tempo si orientò sull'utilizzo principalmente della breccia rossa di Francia per i rivestimenti architettonici, laddove nel primo Seicento i toni dominanti erano quelli del giallo di Siena e del verde di Calabria, e anche l'utilizzo del marmo nero aumentò in maniera esponenziale.

Tra 1636 e 1637 il Lazzari stipulò degli accordi con le monache di Donnaregina Nuova per la realizzazione della mostra dell'altare maggiore della loro chiesa. Nel settembre del 1636 fu steso un primo contratto notarile tra il marmoraro e l'abbadessa Eleonora Caracciolo, annullato poi con un instrumento del 3 gennaio 1637, redatto per mano dello stesso notaio, molto più particolareggiato rispetto al precedente.⁴⁸⁵ Da esso si apprende, infatti, che Jacopo aveva preparato un disegno con almeno due varianti, dando così la possibilità alle monache di scegliere come si dovesse 'comporre' il paramento. Fu stabilito che per le misure, le qualità di marmo e la composizione del decoro della parete del presbitero, il Lazzari si attenesse principalmente al "disegno dalla parte di destra", mentre l'architrave si realizzava in conformità al "disegno dalla parte sinistra", con "li due puttini di sopra [...] rilevati, seu tonni, e [...] l'immagine del Spirito Santo".⁴⁸⁶ Altra incombenza a carico del nostro era l'elevamento dell'altare maggiore attraverso l'aggiunta di un altro gradino rivestito di marmo bardiglio, forse per meglio collegarlo al nuovo assetto decorativo della parete del presbiterio: esso doveva quindi essere interamente smontato e ricomposto a sue spese. Nel contratto era infine previsto che il Lazzari provvedesse alla collocazione della quattrocentesca "cona di detto altare maggiore" sul dossale, dopo averne fatto realizzare anche le cornici in legno dorato che separano i vari riquadri della pala. Già precedentemente a Jacopo fu affidato un incarico del tutto simile quando, tra 1620 e 1626, nell'occasione del suo intervento nei lavori per l'altare dell'Annunziata, egli coordinò, da parte del Cangiano, gli interventi delle maestranze addette alla cornice in metallo e pietre dure del retablo.⁴⁸⁷ Ancora una volta vale la pena di evidenziare l'ampio raggio di competenze che questo artista ricoprì di volta in volta nei vari cantieri.

Lo stile dell'opera è esemplare dell'arte lazzariana di questi anni: in primo luogo, la coesistenza tra l'ornato naturalistico delle tarsie marmoree e la rigorosa e sobria composizione architettonica di stampo ancora primo-seicentesco, trova riscontro tanto nella cappella Firrao (in cui si ritrova un'esatta corrispondenza anche nelle qualità di marmi utilizzati e nel disegno del commesso a tema

⁴⁸⁴ Aldo Pinto, Adriana Valerio (a cura di), *Sant'Antoniello a Port'Alba: storia, arte, restauro*, Napoli 2009.

⁴⁸⁵ Antonio Delfino, *Recenti ricerche di archivio sulla chiesa napoletana di Donnaregina Nuova*, in "Ricerche sul Seicento napoletano", 1996-97, p. 69.

⁴⁸⁶ Cfr. appendice.

⁴⁸⁷ *Supra*, cap. V.

floreale), quanto nell'altare di San Pietro Martire; l'accentuata pienezza degli elementi decorativi, e cioè le grandi volute auricolari poste sull'architrave, i cartigli arricciati e le corpose ghirlande vegetali che 'scivolano' dalle mani dei serafini, ritornano nelle ricche cornici delle statue di *Cristo* e *Maria* nella cappella Tarugi ai Girolamini, mentre il motivo architettonico delle lesene giustapposte a due a due ai lati della cornice centrale si ritrova sia nel portale di Sant'Antimo, che nel monumento di Giovan Francesco de Sangro della cappella dei Sansevero.

Concludo la rassegna delle imprese che impegnarono Jacopo nell'ultimo decennio della sua esistenza con l'altare maggiore e la balastrata della chiesa domenicana di San Pietro Martire, impresa per la quale è documentato nella più volte citata *Declaratio et conventio* del 1640. L'opera non ha mai destato particolare interesse da parte degli studi, ed oggi porta un'attribuzione divisa tra Dionisio Lazzari e Salomone Rapi,⁴⁸⁸ l'allievo carrarese di Cosimo Fanzago che realizzò l'altare di San Domenico Maggiore su disegno del maestro.⁴⁸⁹

Il rivestimento marmoreo dell'altare vede l'incontro di due diversi linguaggi stilistici: il gradino superiore, nei marmi broccatello e verde di Calabria, è interessato da un disegno astratto che imita i motivi dei cartocci e delle cornici metalliche incastonate di pietre dure, e quello inferiore, in ardesia, vede svolgersi all'interno di un fregio continuo il motivo dei girali di fiori e foglie d'acanto che si innestano polimorficamente in finte grate popolate da cardellini e falene. Anche qui si ritrova il particolare dello stelo del fiore che 'fora' il listello marmoreo, vero marchio di fabbrica dell'officina del Lazzari. L'elemento zoomorfo segna la partecipazione nell'impresa anche del giovane Dionisio, che avrebbe dato prove simili in opere di poco successive, come la balastra della chiesa di Santa Maria in Portosalvo, del 1647.⁴⁹⁰ La custodia sull'altare è a forma di edicola, delimitata da due volute in marmo di Carrara e mischio verde con sopra scolpiti il grano e l'uva, simboli della passione: è questo il tempo in cui, nell'opera del Lazzari, la decorazione diventa, al pari delle altre arti, eloquente e didascalica.

2. *La cappella Firrao nella chiesa di San Paolo Maggiore: cronologia dei lavori di marmi mischi*

La cappella Firrao è un'opera rappresentativa della fase ultima dell'attività di Jacopo, segnata dall'entrata in bottega di Dionisio Lazzari e dalla transizione stilistica della tarsia marmorea verso un più accentuato decorativismo. La grande varietà di marmi adoperati e il ricorso a materiali preziosi come lapislazzuli e madreperla, lavorati attingendo a diversi repertori ornamentali, da

⁴⁸⁸ Fernanda Capobianco *San Paolo Maggiore*, in *Napoli Sacra. Guida alle chiese della città*, itinerario VII, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, Napoli 1994, p. 565;

⁴⁸⁹ P. D'Agostino, *op. cit.*, p. 231.

⁴⁹⁰ G. B. D'Addosio, *op. cit.*, p. 362.

quello geometrico a quello naturalistico, contribuiscono a rendere questo monumento uno dei capolavori dell'architettura e decorazione del Seicento a Napoli.

La pertinenza della società di Jacopo ai lavori nella cappella Sant'Agata fu resa nota nel 1957 attraverso la pubblicazione della *Conventio*.⁴⁹¹ In seguito diversi contributi furono scritti sul monumento, principalmente in riferimento alle tre sculture presenti in esso, raffiguranti i ritratti di Cesare e Antonino Firrao, e la statua della *Madonna delle Grazie*, opere di Giuliano Finelli e Giulio Mencaglia eseguite tra 1640 e 1645. La storiografia artistica moderna ha posto l'accento anche sul problema relativo all'individuazione dell'autore del progetto della cappella, e quindi della regia dei lavori in essa. Nel 1984 Gaetana Cantone ne propose l'assegnazione a Cosimo Fanzago,⁴⁹² e l'anno seguente Patrizia Di Maggio l'ascrisse a Dionisio Lazzari, la cui impresa all'interno del monumento, stando alla studiosa, avrebbe modificato del tutto le tracce di un primo intervento del padre.⁴⁹³ Infine, nel 1997 Damian Dombrowski riferì il disegno dell'opera al carrarese Giuliano Finelli, già autore della statua di Cesare Firrao.⁴⁹⁴

Attraverso nuovi apporti documentari è possibile adesso ricostruire puntualmente la cronologia dei lavori nella cappella Sant'Agata e circoscrivere le competenze specifiche di Jacopo e Dionisio all'interno di questa fabbrica. L'opera di ornamentazione marmorea in essa si è realizzata in due fasi diverse: in un primo momento fu Jacopo a dirigerne l'impresa (1636 -1640), sostituito poi da Dionisio, che vi lavorò inizialmente mettendo mano al progetto paterno (1640-1642), quindi come autore lui stesso di un nuovo disegno che andava a modificare, solo in minima parte, l'assetto primitivo della cappella (1642-1645).⁴⁹⁵

Nel gennaio del 1635 i padri teatini promossero i lavori al "rustico" dell'ambiente che veniva eretto alla destra dell'altare maggiore,⁴⁹⁶ assegnato a Cesare Firrao a partire dall'agosto di quello stesso anno.⁴⁹⁷ La concessione al principe di questo spazio fu sancita ufficialmente solo diversi anni dopo, tramite strumento notarile al 10 luglio 1640.⁴⁹⁸ In esso si specifica che:

⁴⁹¹ U. Prota Giurleo, *op. cit.*, 1957, p. 91.

⁴⁹² G. Cantone, *op. cit.*, 1984, pp. 274.

⁴⁹³ P. Di Maggio, in *Napoli*, 1984-85, p. 207; Id., *op. cit.* 1985, p.138.

⁴⁹⁴ D. Dombrowski, *op. cit.*, 1997, pp. 365-367.

⁴⁹⁵ Mi sia consentito rimandare, per la bibliografia sulla cappella, a Sabrina Iorio, *La cappella Firrao nella chiesa di San Paolo Maggiore di Napoli: la committenza, gli artisti e le opere*, in *Sant'Andrea Avellino e i Teatini nella Napoli del vicereame spagnolo. Arte, religione, società*, 2 voll., Napoli, 2011-2012 («Fonti teatine - Studi», I), vol. II (2012), pp. 289-426.

⁴⁹⁶ ASNa *Monasteri Soppressi*, vol. 1179, f. 357. "Spese che si sono fatte alla cappella laterale al altare maggiore alla parete dell'evangelio incominciato all'8 genaro 1635".

⁴⁹⁷ Silvana Savarese, *S. Paolo maggiore: un tempio e una chiesa*, in "Napoli Nobilissima", 1977, p. 187.

⁴⁹⁸ ASNa, *Notai del Seicento*, scheda 281, prot. 6, cc. 171v-173r, *Concessio cappelle pro Principe Sancte Agate* (non trascritto in appendice). Un brano significativo del documento è pubblicato in Di Resta 1987, p. 114, dalla copia rintracciata dalla studiosa in ASNa, Carte, 183, cc. 24r-27v. La stessa copia è stata utilizzata da Dombrowski 1997, p. 508.

“essendo [la cappella] assai picciola, et parendo ad esso signor principe che le cose che si fanno ad honore di Dio, e della sua Santissima Madre, se devono fare magnifiche, et grandi, si risolse farla grande quanto pote havesse luoco, et cossì la fabbricò dalle pedamenta fino alla cima della cupola, a sue spese”⁴⁹⁹.

Ai lavori per l'ampliamento della fabbrica si era posto mano a partire dal dicembre del 1636, quando Cesare versò a favore della casa di San Paolo la somma di duecento ducati “da spendersi alla costruzione della sua cappella in detta chiesa” e come anticipo ai marmorari Jacopo Lazzari e Francesco Valentini.⁵⁰⁰

La società eseguì i lavori di “marmi et mischi” a cominciare dalla parete dell'altare, realizzata tra 1638 e 1640 e pagata per un totale di duemilasessantotto ducati. Al 28 di marzo, infatti, il principe di Sant'Agata versava ai tre marmorari un acconto di duecento ducati,

“quali sono pagati e pagano per l'affacciata dell'altare con tutto il frontespizio da alto a basso di colonne a pietre mische con li lati e pontoni, che pigliano tutto quel muro perché a man dritta dell'altare vi ha da venire un'altra prospettiva di ornamenti del medesimo lavoro [...] per mettervi il deposito e la statua sua”.⁵⁰¹

Per queste parti del paramento marmoreo, dunque, tanto il progetto quanto l'esecuzione materiale, si devono a Jacopo, anche se l'attuale assetto della parete dell'altare dipende piuttosto da un intervento successivo realizzato ad opera di Dionisio. Difatti, i lavori per il “tumulo” posto sulla parete destra della cappella, dove è collocato il ritratto di Cesare Firrao, venivano pagati ancora a Jacopo il 2 aprile per “marmi e pietre mische, colonne et ogni altro ornamento conforme il disegno che li hanno fatto”.⁵⁰²

Jacopo morì il 20 aprile di quello stesso anno, passando a Dionisio l'incarico di concludere tutti i lavori da lui iniziati in società col Tacca e il Valentini, compreso il “tumolo del signor principe di Santa Agata”.⁵⁰³ I primi interventi del giovane marmoraro al servizio di Cesare Firrao si realizzarono, quindi, a carte già fatte, esistendo oramai, all'epoca della sua implicazione in questa impresa, il disegno della cappella. E si disponeva con buona probabilità di quel disegno quando nella *Concessio cappellae* veniva esposto più precisamente il programma decorativo stabilito da Jacopo e i suoi soci per questo ambiente:

⁴⁹⁹ *Ibidem*. Un intervento, quello per l'ingrandimento della cappella, che non avrebbe mancato di portare trasformazioni alla struttura del convento, come lamentarono più tardi i padri teatini nella circostanza della causa contro la famiglia Firrao, nel 1649-50: “che per far detta Cappella li Padri restrinsero una camarone e per alzar la cupola si guastarno alcune stanze del dormitorio con molta comodità et interesse delli Padri”.

⁵⁰⁰ V. Pacelli, *op. cit.* 1987, p.237.

⁵⁰¹ Cfr. Appendice.

⁵⁰² Vincenzo Pacelli, *L'ideologia del potere nella ritrattistica napoletana del Seicento*, “Bollettino del Centro di Studi Vichiani”, 1986 (1987), p. 238.

⁵⁰³ U. Prota Giurleo, *op.cit.*, 1957, p.91

“che detto signor Principe possa in un lato di detta cappella erigere uno tumulo, con prospettiva magnifica, et proportionata alla cappella, et che ivi si possa mettere la statua intiera di detto signor Principe incenochiata di marmo [...] e farci l’epitaffio [...] e che al altro lato ci possa fare un altro consimile tumolo, dove si possa mettere la statua del signore Antonio Ferrao, padre del detto signor Principe, o in forma di medaglia o mezza statua, conforme meglio parerà a proposito, e si possa fare altro epitaffio [...] e che possa fare mettere li arme di esso signor Principe in quelli luoghi della cappella che staranno bene all’opera, et all’architettura”.⁵⁰⁴

Solo sul finire del 1640 si iniziò a lavorare all’altra parete del sacello, che si scelse di realizzare in tutto uguale a quella già iniziata dal nostro artefice, per collocarvi il feretro e il ritratto di Antonino Firrao, la cui realizzazione fu affidata a Giulio Mencaglia. Infatti, in novembre risulta un pagamento a Dionisio e ai suoi soci per l’opera nella cappella “con conditione che l’habbiano da dare finiti per tutto il mese d’aprile seguente l’uno e l’altro lato [...] dove hanno da venire le statue sue e di suo padre con tutti li ornamenti che ci vanno conforme il disegno”.⁵⁰⁵

Il lavoro di Dionisio al servizio del principe di Sant’Agata proseguiva con l’esecuzione del pavimento, per il quale risultano pagamenti a partire dal maggio del 1642. In luglio il marmoraro Donato Vannelli ne eseguiva una perizia tecnica, valutandolo al prezzo di ducati quattrocentotrentasette.⁵⁰⁶ Il documento comprendeva l’estimazione anche della “predella dell’altare commessa di mischi”, di un “pitaffio”, presumibilmente quello sotto la tomba di Antonino, a cui si era iniziato a lavorare in un secondo momento, e di “dui vasi commessi di fiori et fogliami uniti tutti dui insieme”,⁵⁰⁷ probabilmente all’origine collocati a coronamento dell’edicola dell’altare. In agosto i tre soci ricevevano da parte del principe il compenso per il pavimento portato a termine; quando Franco Strazzullo, già sul finire degli anni Settanta, pubblicò questo documento,⁵⁰⁸ si ebbe modo di pensare che tutti i lavori nella cappella fossero giunti a compimento entro il 1642, essendo in genere il pavimento l’opera conclusiva di ogni altro intervento.⁵⁰⁹ In realtà, in quella occasione si portava a termine solo una prima fase di questa impresa.

Infatti, alla fine di questo stesso anno fu versato un nuovo acconto al Lazzari al Tacca e al Valentini per la realizzazione de “l’avante d’altare”, ovvero il paliotto, e nel 1643 la compagnia era stata

⁵⁰⁴ ASNa, *Notai del Seicento* 281/6 f. 171 (non trascritto in appendice).

⁵⁰⁵ V. Pacelli, *op. cit.*, p. 237.

⁵⁰⁶ ASNa, *Sanseverino di Bisignano*, carte 183, foll. 19, 21 (non trascritto in appendice).

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

⁵⁰⁸ F. Strazzullo, *op. cit.* 1977, p.122.

⁵⁰⁹ Cfr. *Ibidem*; Riccardo Lattuada, “Cappella Firrao Santagata”, in *Civiltà del Seicento a Napoli* cit., vol. II, pp. 213-215; Gian Giotto Borrelli, *Note per uno studio sulla tipologia della scultura funeraria a Napoli nel Seicento*, in “Storia dell’Arte”, 54, 1985, p. 50; P. Di Maggio, *op. cit.* 1985, p.136; Roberto Middione, *Restauro nella cappella Firrao in S. Paolo Maggiore*, in *Centri e periferie del Barocco. Barocco napoletano*, a cura di Gaetana Cantone, Roma, 1992, pp. 611-626, p.613; Gemma Cautela, *San Paolo Maggiore*, in *Napoli Sacra. Guida alle chiese della città*, itinerario VII, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, Napoli, 1994, pp. 433-445.

chiamata ad eseguire un “nicchio [...] sopra l’altare dove ha da stare la statua di marmo grande più del naturale della Madonna Santissima con lavori di diverse pietre conforme il lavoro che li hanno fatto nel disegno in tavola”.⁵¹⁰

Il dossale d’altare, realizzato per mano di Jacopo Lazzari solo pochi anni prima, subiva così un rinnovamento dettato dall’esigenza di collocare una statua di marmo in luogo del dipinto previsto in un primo momento.⁵¹¹ A Dionisio va quindi ascritto il progetto della nuova mostra d’altare, che fu portata a termine nel giugno del 1645, quando la statua con la *Madonna delle Grazie* di Giulio Mencaglia vi trovò collocazione.

Nella composizione architettonica e decorativa della cappella, trova piena applicazione la sintesi tra maniera ‘soda’ e maniera ‘bizzarra’ che il Celano, precocemente, aveva riconosciuto nell’opera di Jacopo Lazzari. Nella forma dell’altare e dei due monumenti funerari, il suo schema resta sostanzialmente fedele alle opere più antiche realizzate dal nostro artefice, ma si riscontra un disegno architettonico decisamente più moderno nell’uso dei pilastri giustapposti a coppie agli angoli tra le pareti laterali e quella frontale, una soluzione adottata per spezzare il ritmo regolare dell’ambiente e rendere il suo disegno più mosso e ‘barocco’. Variano inoltre le qualità di marmo utilizzato, trovando maggiore fortuna la breccia rossa di Francia, adoperata per le colonne dell’altare (“colonne scannellate conforme la mesta che li hanno fatta vedere [a Cesare Firrao] rossa con macchie bianche e pardiglie e capitelli de ordine corintio con il suo architravo”)⁵¹² e per i rivestimenti delle pareti. Principalmente trova un largo utilizzo, per la prima volta nell’opera del nostro artefice, l’ardesia, usata per delineare i profili degli ornati e delle specchiature policrome – laddove, in precedenza, si era adoperato il marmo bianco –, in modo da dare più risalto al disegno dell’architettura e della decorazione nella cappella. Il repertorio ornamentale si rinnova grazie anche all’affinamento della tecnica: i motivi naturalistici di tralci vegetali e fiori stagliati su un fondo di marmo chiaro, già in uso nell’opera di Jacopo a partire dal terzo decennio del secolo, qui si fanno largo spazio accanto ai decori fitomorfi che risaltano su lastre di marmo nero. L’idea di creare effetti di inferriate e cornici è ripresa, con un tocco più sofisticato, anche all’interno di questo ambiente: qui, sui pilastri angolari, sottili steli di fiori e foglie passano da una parte all’altra di una grata disegnata in commesso con listelli sagomati di marmo bianco. Tale decoro è ripreso pedissequamente anche nella mostra d’altare della chiesa di Donnaregina Nuova. Sulle paraste ai lati dell’altare due giare stilizzate, realizzate con madreperla, lapislazzuli e diaspri, si stagliano su

⁵¹⁰ Vincenzo Rizzo, *Altre notizie su pittori, scultori ed architetti napoletani del Seicento (dai documenti dell’Archivio Storico del Banco di Napoli)*, in “Ricerche sul ‘600 napoletano”, 1987, p. 172.

⁵¹¹ Sul quadro in questione, una *Madonna delle Grazie* fatta realizzare da Massimo Stanzione, cfr. Magda Novelli Radice, *Precisazioni cronologiche su Massimo Stanzione*, in “Campania Sacra”, 1974, pp. 98-103; V. Pacelli, *op. cit.*, pp. 240-241; Sebastian Schutze, Thomas W. Willette, *Massimo Stanzione*, Napoli 1992, p. 229, 260.

⁵¹² Cfr. appendice.

un fondo di lavagna, e motivi caleidoscopici resi in maniera molto calligrafica, esaltati da bordure di marmo scuro, si ripetono su tutte e tre le pareti della cappella.

Questi elementi sono sufficienti a dimostrare che a Jacopo debba essere riconosciuto un ruolo di primo piano nella transizione stilistica del commesso marmoreo a Napoli verso un linguaggio specificamente ‘barocco’. Riguardo a Dionisio, il quale intervenne nella rielaborazione del progetto paterno del dossale d’altare, il suo stile è nettamente distinguibile nella nicchia della *Madonna delle Grazie*, le cui strombature sono interessate da un ornamento con due vasi di fiori che, messi in prospettiva, si ‘affacciano’ illusionisticamente al di là di un davanzale: l’esuberanza decorativa di questi elementi e la tendenza a riempire tutta la superficie della tarsia marmorea con riccioli, volute e borchie, nonché l’intenzione del disegno prospettico, sono elementi che caratterizzano propriamente la produzione del giovane Lazzari. La nicchia d’altare con fondo in marmo nero si arricchisce, nella parte superiore, con un raffinatissimo decoro a tralci di vite, che richiama lo stemma dei Firrao. La predella nella parte sottostante è attraversata da piccole volutine in marmo bianco. Esiste inoltre una chiara corrispondenza tra il motivo della cornice in tarsia marmorea intorno a questa nicchia e quelle in stucco che circondano i riquadri pittorici della cupola. Anche il paliotto d’altare è opera di Dionisio: in esso la ripetizione del motivo ottagonale, la stilizzazione dei motivi floreali e l’effetto generale di piattezza, si pongono in continuità con la produzione di Jacopo, ma si nota un arricchimento in direzione di un gusto più decorativo nell’abbondanza degli innesti in madreperla e nel riempimento totale della superficie, a creare una sorta di *horror vacui*. Per l’opera del pavimento, invece, dobbiamo credere in un intervento più consistente di Dionisio su un iniziale progetto di Jacopo, percepibile nella somiglianza del suo disegno, un tondo centrale recante lo stemma araldico della famiglia dal quale si ripartono i vari riquadri geometrici, che ricorda le soluzioni adottate dal Lazzari padre nella cappella Tarugi ai Girolamini.

Concludo con una breve nota sul palazzo del Principe di Sant’Agata, ubicato in via Costantinopoli, una delle strade protagoniste del grande progetto urbanistico attuato dal viceré don Pedro Álvarez de Toledo tra il 1533 ed il 1547, già ‘frequentata’ da Jacopo che si era impegnato nei lavori della fabbrica della Sapienza.⁵¹³ La facciata di questo palazzo, concepita da Cesare Firrao “per celebrare la grandezza del suo Casato, esaltare la sua fedeltà alla Spagna e magnificare il

⁵¹³ Il palazzo, di fondazione cinquecentesca, era appartenuto al principe di Conca, Giulio Cesare di Capua, fino al 1610; quindi fu ceduto per diecimila ducati al barone di Marigliano, Giacomo Zattara. Nel 1621, dopo la morte di questi, i tutori del figlio Cesare vendettero il palazzo – che gli Zattara non avevano del tutto pagato – al principe di Sant’Agata per diecimila e trecento ducati; cfr. ASNa, A.S.B., Carte, 23, inc. 3, cc. 5r-7v: 5r, doc. cit. incompleto in I. Di Resta, *op. cit.*, pp. 109-120. Dal 1622 via Costantinopoli assunse maggiore importanza in seguito al collegamento con via Toledo e con il largo del Mercatello (attuale piazza Dante) attraverso Port’Alba (già Porta della Sciuscella), addossata al torrione angioino per le trasformazioni urbanistiche volute nel 1625 dal viceré don Antonio Álvarez de Toledo, duca d’Alba; cfr. G. Cantone, *op. cit.*, 1992, pp. 16-18, e Italo Ferraro, *Napoli. Atlante della Città Storica. Centro Antico*, Napoli 2002, pp. 28-29.

proprio ruolo nel governo del Regno”,⁵¹⁴ fu realizzata dalla medesima squadra di marmorari e scultori impiegati negli stessi anni nella cappella gentilizia in San Paolo Maggiore.⁵¹⁵ Un pagamento del 5 marzo 1637 attesta che Jacopo ne aveva già realizzato l’“arma fatta di pietra di marmo et posta nella porta del suo palazzo”;⁵¹⁶ ritengo pertanto che al marmoraro fiorentino, già autore di un progetto per la cappella del Principe, spettò il progetto del prospetto del palazzo, che fu poi rielaborato da Dionisio Lazzari, attivo accanto a Simone Tacca e Francesco Valentini per la realizzazione delle sette cornici a cartoccio delle statue, le sei lesene in marmo tra le finestre del piano nobile con intagli che raffigurano le insegne e i trofei militari simboli del potere assoluto della corona spagnola, e le sei figure riconducibili all’araldica dei Firrao nell’ordine compositivo superiore.⁵¹⁷

3. Tra Jacopo e Dionisio: riconsiderazioni sui ruoli e sulle opere. L’evoluzione stilistica di Jacopo Lazzari tra “sodezza” e “bizzarria”.

Le *Notitie* di Carlo Celano, scritte nel 1692, offrono la più antica, nonché unica, testimonianza su Jacopo Lazzari. In riferimento alla sua opera nella Cappella di San Filippo Neri ai Girolamini, il canonico osservava come in essa “oltre la *bizzarria*, vi s’ammira la *sodezza* della compositione”.⁵¹⁸ Attraverso questa affermazione l’autore dava prova di aver compreso appieno l’arte del Lazzari, la quale anche quando si accese di un maggior decorativismo, non si separò mai del tutto dalla salda e compatta matrice architettonica toscano-romana di primo Seicento.

La storiografia artistica moderna, invece, non ha mai riconosciuto questa doppia anima nell’arte di Jacopo Lazzari, circoscrivendo tutta la sua produzione ad un gusto per la composizione astratta e geometrica del commesso marmoreo, di matrice tardo-manierista, diametralmente opposta al più moderno filone naturalistico - decorativo, di cui furono protagonisti il figlio Dionisio e Cosimo Fanzago. Superata questa posizione e avendo finalmente chiaro il percorso artistico del nostro artefice, non resta che tracciare, per la prima volta in maniera più lucida e compiuta, l’evoluzione stilistica e tipologica della sua opera.

⁵¹⁴ Gérard Labrot, *Palazzi napoletani. Storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Napoli, 1993, p. 173.

⁵¹⁵ Oltre a Jacopo e a Dionisio, attivi con i soci Tacca e Valentini, anche Giulio Mencaglia e Bernardino Landini furono all’opera nel prospetto del palazzo, realizzandovi i busti dei *Sovrani spagnoli* nei medaglioni e le figure allegoriche della *Magnanimità* e della *Liberalità* adagate sui rampanti del timpano curvilineo e spezzato che corona il portale,

⁵¹⁶ Cfr. appendice. G. Cantone, *op. cit.*, pp. 345, 359 (nota 104).

⁵¹⁷ Cfr. *ibid.*, e Di Resta 1987, pp. 116-117. Il contributo documentario più importante sulla facciata del palazzo Firrao è in Vincenzo Rizzo, *Altre notizie su pittori, scultori ed architetti napoletani del Seicento (dai documenti dell’Archivio Storico del Banco di Napoli)*, in “Ricerche sul Seicento napoletano”, 1987, pp. 153-175; questi pagamenti di banco rintracciati da Rizzo sono stati poi da lui ripubblicati parzialmente in Id., *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana dal Seicento al Settecento: da Giulio Mencaglia a Giuseppe Picano (Documenti ed Opere inedite). (Seconda Parte)*, in “Quaderni dell’Archivio Storico del Banco di Napoli - Fondazione”, (2004), 2005, pp. 177-218: 178-180, 188-190. Cfr. anche D. Dombrowski, *op.cit.*, 1997, pp. 367-368.

⁵¹⁸ *Supra*, cap. III.

In più occasioni si è detto che a Napoli, a contribuire alla diffusione del gusto per il rivestimento architettonico in tarsia marmorea, furono gli ordini religiosi. Già al tempo del loro primo insediamento in città allo scadere del XVI secolo, sul fronte artistico i padri gesuiti si attivarono molto per l'abbellimento delle loro fabbriche, adottando una decorazione in commesso a schema geometrico e astratto, in grado di interpretare al meglio il severo spirito della Controriforma cattolica propugnato dall'ordine.⁵¹⁹ Le cappelle Fornaro e Muscettola, realizzate dai carraresi Mario e Costantino Marasi nella chiesa del Gesù Nuovo agli inizi del Seicento, furono tra le prime che si orientarono in questa direzione. Gli oratoriani, di cui si è ampiamente detto proprio in riferimento all'attività del nostro, accolsero più in generale un gusto per l'arte di ambito toscano-romano, che si rivelò ben presto anche nelle scelte relative all'ornamentazione marmorea della loro chiesa, sobria e rigorosa. La transizione dall'ornato geometrico a quello naturalistico avvenne gradualmente, definendosi con più precisione negli anni trenta del Seicento, quando Napoli fu interessata dalla presenza sempre più copiosa di marmorari specializzati che, di conseguenza, contribuirono ad affinare e perfezionare la tecnica.

Il primo passo da fare per comprendere tutte le sottili sfumature di questa evoluzione, è ripercorre le varie tappe dell'attività di Jacopo Lazzari, ponendo l'accento sul dialogo tra la sua opera e le arti applicate coeve. In un primo momento, io credo che furono principalmente i campi dell'oreficeria e dei metalli in generale a fornire gli spunti più interessanti ai marmorari.⁵²⁰

Nella Cappella Spadafora (1614-19) Jacopo ricorse ai motivi geometrici per realizzare il decoro della mostra d'altare. I vari riquadri mistilinei di marmi colorati che si ripetono ai lati delle due colonne sono circondati ciascuno da un listello bianco sottile. Non siamo lontani dalla concezione alla base di scrigni, tabernacoli, reliquiari e altri oggetti metallici incastonati di pietre dure. Il confronto si fa più serrato tra il gradino dell'altare della Cappella Tarugi (1613) nella stessa chiesa, realizzato in metallo dorato e pietre dure, con il decoro del pavimento della cappella stessa (1639-1643), dove ovali di marmi colorati disposti all'interno di un rosone sono contornati da un listello che simula propriamente l'effetto di una celletta metallica. Jacopo Lazzari doveva avere dimestichezza con questo tipo di manufatti, e non solo in ragione delle sue origini, perché a Firenze, come noto, l'amore per la glittica e per le arti applicate affondava le sue radici già nel XV secolo. Nel secondo decennio del Seicento egli è documentato all'opera su ben due tabernacoli, uno per la chiesa nolana di Sant'Angelo in Palco (1614-15), l'altro per la chiesa della Certosa di San Giacomo a Capri (1620-21), i quali, pur essendo realizzati interamente in marmo, guardavano ai preziosi cibori in metallo e pietre dure delle fabbriche teatine napoletane eseguiti dall'*atelier* dei Santi

⁵¹⁹ G. Ghiraldi, *op. cit.*, p. 163.

⁵²⁰ Già lo studioso Renato Ruotolo aveva osservato il dialogo esistente tra l'arte del commesso marmoreo e le arti metalliche più in generale, cfr. R. Ruotolo, *op. cit.*, 1974, pp. 48-58.

Apostoli, costituito, come detto, da quella serie di maestranze tra orafi e tagliapietre dirette da Anselmo Cangiano. Il Lazzari era entrato in diretto contatto con questa officina, non solo perché contribuì in prima persona all'opera del ciborio dei SS. Apostoli, ma anche perché queste maestranze furono coinvolte a loro volta nei lavori per l'altare dell'Annunziata, nell'opera della Cappella Carafa e, infine, nei lavori per un altro tabernacolo disegnato dal nostro artefice, e cioè quello della chiesa della Trinità delle Monache.⁵²¹

Quando nel 1623 Lazzari e Galluccio furono incaricati di costruire la Cappella Carafa dei Marchesi di Corato nella chiesa dell'Annunziata, i due provvidero tra le altre cose al “guarnimento della conetta seu quatro della cappella predetta, con l'ornamento di rame indorato straforato con diversi lavori commessi, con lapislazzari, eretropia agate et diaspri orientali”, per una spesa che ammontava a ducati 1600.⁵²² Messi a confronto, la cornice in rame dorato e i decori in marmi commessi sulle pareti della stessa cappella rivelano evidentissime analogie: nelle forme mistilinee, nell'uso di listelli bianchi che disegnano riccioli e borchie intorno a campi di marmi colorati, queste tarsie marmoree richiamano fortemente i motivi sagomati di cornici, ma anche di grate e cancellate in metallo. In diversi paliotti in particolare il nostro marmoraro ripropose motivi ispirati a cancelli e sportelli lavorati a traforo con intelaiature sagomate, come negli altari della cripta di Sant'Erasmo nella cattedrale di Gaeta (1620-21) e della Cappella D'Aquino nella chiesa di San Domenico Maggiore (1630).

Nell'altare di Gaeta il motivo che si riproduce sul paliotto è quello di una graticola metallica foderata di pietre dure sulla quale si aprono tre scomparti, di cui i due laterali accolgono, su uno sfondo in marmo nero, vasi di fiori resi con uno stile estremamente naturalistico. Da soli questi elementi basterebbero a smentire la fissità del repertorio di Giacomo di cui si è sempre riferito negli studi. Difatti, il paliotto in questione porta tutt'oggi un'attribuzione a Dionisio Lazzari – documentato anch'egli all'opera nella cripta nel 1644 e nel 1649, ma specificamente in riferimento alla costruzione della balaustra e di due nicchie da aggiungere a quelle già presenti, fatte appunto da Jacopo –⁵²³ proprio in ragione del suo stile, troppo naturalistico e prezioso per essere riconosciuto opera del Lazzari *senior*.⁵²⁴

A mio avviso il ‘partito metallico’ di questo paliotto deve spiegarsi anche in base alla sua destinazione. Il succorpo della cattedrale di Gaeta fu costruito per custodire le spoglie di Sant'Erasmo ed altri compatroni della città. L'8 aprile del 1619 fu stipulato il contratto con il quale il Lazzari si impegnava dinanzi ai deputati a costruire la cripta del Santo, e appena l'anno seguente,

⁵²¹ *Infra*, cap. V.

⁵²² G. B. D'Addosio, *op. cit.* 1883, pp. 158-160.

⁵²³ Angelo de Santis, *La Cattedrale di Gaeta nei secoli XVII e XVIII*, in “Bollettino dell'Istituto di storia e di arte del Lazio Meridionale”, 1971-1972, pp. 81-105.

⁵²⁴ P. Di Maggio in *op. cit.*, Napoli 1984-1985, p. 202.

nel giorno 9 di aprile, sebbene i lavori non fossero del tutto ultimati fu già possibile operare in quel luogo la traslazione delle reliquie.⁵²⁵ In quell'occasione i corpi dei santi Secondino, Casto e Euporia furono inseriti in una prima cassa, accanto alla quale, nella parte anteriore dell'altare, ne fu posta un'altra con le urne contenenti le reliquie dei santi Erasmo, Marciano, Probo e Innocenzo.⁵²⁶ Sotto la mensa d'altare si dovevano conservare così i corpi di ben sette santi, sicché al paliotto si diede una forma in grado di richiamare la destinazione liturgica di quell'ambiente: esso è praticamente concepito come uno scrigno, un armadio reliquiario o, meglio ancora, come una *fenestella confessionis* la quale, applicata in genere sotto la mensa d'altare e chiusa da una grata, permetteva ai fedeli di scorgere il contenitore con reliquie del santo.

Una decorazione molto simile a quella della cripta di Gaeta si ritrova nel paliotto dell'altare della Cappella D'Aquino in San Domenico Maggiore, realizzata dal Lazzari in società con Galluccio nel 1630. Anche in questo caso, infatti, il disegno del paliotto riproduce il motivo di una grata 'aperta', o più precisamente di una *fenestella confessionis*. In continuità a questo stile dal partito metallico si pone anche il paliotto dell'altare della Cappella Spinelli dei Principi di Buonalbergo nella stessa chiesa, realizzato in società con Tacca e Valentini dopo il 1630, quando questa nobile famiglia ottenne dai frati domenicani il permesso di trasferire in questo luogo esatto della chiesa la loro antica cappella, precedentemente "posta presso alla grande porta d'entrata".⁵²⁷

Nel di poco successivo altare di San Pietro Martire la riproduzione nel marmo di decori ispirati all'oreficeria raggiunge livelli davvero molto alti, per via principalmente di un avanzamento della tecnica che consentì di cimentarsi in intagli molto minuziosi e calligrafici. Sul gradino superiore dell'altare si ripetono degli ovati profilati in marmo giallo, ad imitazione delle modanature in bronzo dorato frequentemente applicate su cornici ed altri oggetti preziosi, fermate da borchie e graffette.

A partire dalla metà degli anni '30, tanto nella Cappella Firrao, quanto nella mostra d'altare della chiesa di Donna Regina Nuova, si realizza un avanzamento di questa tipologia decorativa: Jacopo Lazzari 'disegna' nel marmo i profili sagomati delle grate di un cancello, attraversati da una parte all'altra da tralci vegetali con foglie d'acanto e fiori, alcuni dei quali messi al rovescio con un naturalismo che non trova eguali nella scena napoletana dell'epoca. L'utilizzo dell'ardesia che delinea finemente il listello in marmo bianco di Carrara è introdotto qui per la prima volta, ed è funzionale a dare maggiore risalto al disegno e a creare un'illusione prospettica. In queste opere, in cui sono raggiunti livelli di virtuosismo tecnico davvero molto alti, l'elegante gusto del Lazzari diviso tra "sodezza" e "bizzarria" si rivela appieno: il decoro naturalistico non diventa mai piatto e

⁵²⁵ Salvatore Ferraro, *Memorie religiose e civili della città di Gaeta*, Napoli 1903, pp. 155-156.

⁵²⁶ *Ibidem*.

⁵²⁷ Scipione Volpicella, *Principali edifici della città di Napoli*, Napoli, 1847, p. 151.

soffocante, restando limitato ad alcune parti soltanto del paramento, lasciando spazio piuttosto alle superfici rese per grandi campiture di marmi policromi, tipiche del Lazzari.

Molte altre arti e manifatture si prestarono come modelli di ispirazione per il disegno delle tarsie marmoree: l'arte tessile, ad esempio, particolarmente sviluppata nel viceregno a partire dal XVII secolo, offriva altresì molti spunti per gli ornati con elementi fitomorfi e caleidoscopici. Al riguardo, sarà utile ricordare che la *Corporazione dell'Arte dei ricamatori* aveva sede proprio nella chiesa di Santa Marta, dove era anche la Cappella dei marmorari.⁵²⁸ Il ricorso alla decorazione con tralci vegetali e fiori è stato spesso motivo di esclusione di alcune opere dal catalogo di Jacopo, specie quelle prodotte nell'ultimo decennio della sua attività, che si è sempre preferito assegnare piuttosto, senza una valida ragione, al giovane Dionisio. Eppure gli elementi fitomorfi, stagliati su uno sfondo chiaro più consoni al gusto dell'epoca, compaiono nell'opera del nostro artefice con una certa stabilità già a partire dagli anni '20 del Seicento. Nel ciborio della certosa di Capri la cupoletta è interessata da porzioni di tarsie marmoree con girali vegetali abitati da piccoli animaletti, come le lumache e le farfalle; nella parte bassa del tronco delle colonne nelle cappelle Carafa all'Annunziata e D'Aquino in San Domenico viene adoperato praticamente lo stesso ornato che fonde elementi caleidoscopici e floreali in un campionario vastissimo di marmi colorati di vario tipo. È davvero molto serrato qui il dialogo con tutti quei panni ricamati, e cioè paliotti, paraste e corredi liturgici di vario tipo che copiosamente venivano prodotti a Napoli in quegli stessi anni. In maniera sempre più esplicita tutti gli arredi sacri presenti in una chiesa, dalle giare d'argento ai candelieri in ottone, dai panni ricamati alle cornici, venivano in un certo senso 'marmorizzati', e cioè inseriti nel disegno delle tarsie marmoree dei principali altari e monumenti. Cosicché, intorno al quarto decennio del secolo, si può credere ormai compiuta la fase transitoria dal repertorio geometrico a quello naturalistico, e l'opera di Jacopo Lazzari svolse in questo passaggio un ruolo di primissimo piano, per troppo tempo oscurato da chi ha voluto vedere dietro gli sviluppi del commesso marmoreo napoletano in una direzione specificamente 'barocca' le sole onnipresenti figure di Dionisio e Cosimo Fanzago. Né si può dire che Jacopo avesse ricoperto una posizione subordinata rispetto a quest'ultimo, al quale la critica ha assegnato una posizione fin troppo preponderante nel campo dell'arte del commesso marmoreo. Non bisogna infatti dimenticare che quando Fanzago dirigeva i lavori nella Certosa di San Martino in qualità di capomastro a partire dal 1627,⁵²⁹ Giacomo ricopriva un ruolo del tutto simile in un altro importante cantiere dell'epoca, i Girolamini. Inoltre, quando il clusonese nel 1649 ebbe l'incarico di costruire la Cappella Cacace in San Lorenzo Maggiore, il suo committente Giovan Camillo Cacace gli fece esplicita richiesta di attenersi, per diverse parti del paramento, al modello della Cappella Firrao in San Paolo Maggiore,

⁵²⁸ *Supra*, cap. I.

⁵²⁹ Sull'intervento di Fanzago alla Certosa, cfr. in ultimo: P. D'Agostino, *op. cit.*, pp. 76-84.

opera di Jacopo Lazzari,⁵³⁰ fornendo inconsapevolmente anzitutto una prima testimonianza del grande apprezzamento che si ebbe per il monumento a soli pochi anni di distanza dal suo completamento, quindi un'approvazione della maniera del mastro fiorentino rispetto a quella del Fanzago, caratterizzata da un più esuberante decorativismo.

L'impresa di Jacopo si è spesso incrociata con quella dello scultore clusonese, ed ogni volta il confronto tra le loro attività ha dimostrato che sulla scena artistica del viceregno i due artefici ebbero incarichi di pari livello: dall'impresa per l'altare dell'Annunziata, dove Lazzari e Fanzago contribuirono in egual misura alla realizzazione di quello che fu uno dei più scenografici paramenti del Seicento napoletano, all'opera della facciata della chiesa della Sapienza e del prospetto di Palazzo Firrao, che hanno portato a lungo un'attribuzione su base stilistica all'artista bergamasco, prima di poter essere definitivamente restituite su base documentaria al marmoraro fiorentino.

⁵³⁰ Vincenzo Pacelli, *La Cappella Cacace in San Lorenzo Maggiore: un complesso barocco in una basilica gotica*, in *"Ricerche sul Seicento napoletano"*, 1986, p. 173.

Bibliografia

- ABBATE, VINCENZO, *Commercio e 'fortuna' di marmi e "pietre mesche coloriti" nella Sicilia del secondo Cinquecento*, in "Dal razionalismo al Rinascimento per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina", Firenze 2011, pp. 111-118.
- ABETTI, LUIGI, *Urbanistica, architettura e committenza a Napoli*, Napoli, 2012.
- AMBRASI, DOMENICO, *San Severo, un vescovo di Napoli nell'imminente Medio Evo (364-410)*, Napoli 1974.
- AMENDOLA, ADRIANO, *Il colore dei marmi. Tecniche, lavorazioni e costi dei materiali lapidei tra Barocco e Grand Tour*, Roma 2011.
- ANTONIO DA NOLA, *Cronica Franciscana della riformata provincia di Napoli detta di Terra di Lavoro*, Napoli 1718.
- APREA, EUGENIO *La certosa di San Giacomo dalla sua fondazione ad oggi*, Napoli 1969.
- AVELLA, LEONARDO, *Fototeca Nolana, Archivio di immagini dei monumenti e delle opere d'arte della città e dell'agro*, vol. V, Napoli 1998.
- BACCHI, ANDREA *Un esempio precoce di "speaking likeness" tra Vouet e Bernini, il Giovanni Battista Marino di Cochet in San Domenico a Napoli*, in "Nuovi Studi" (2008), 2009, pp. 121-125
- BELLUCI, ANTONIO, *P. Antonio Talpa, architetto*, Roma, 1953.
- BENEDETTI, SANDRO , *L'architettura a Roma nel tempo della transizione*, in *Atti del convegno "Dopo Sisto V. La transizione al barocco (1590-1630)", 18-20 ottobre 1995, Salone dei Picioni in Roma*, Città di Castello 1998, pp. 169-180.
- BLUNT, ANTHONY *Architettura Barocca e Rococò a Napoli* (1977), edizione critica a cura di Fulvio Lenzo, Milano 2006.
- BORGHINI, RAFFAELLO, *Il Riposo*, Firenze 1584, ed. Venezia 1730.
- BORRELLI, GENNARO, *Le riggiole napoletane del Settecento, tecnica e organizzazione sociale*, in "Napoli Nobilissima", 1977, pp. 206-231.

BORRELLI, GIAN GIOTTO, *Note per uno studio sulla tipologia della scultura funeraria a Napoli nel Seicento*, in “Storia dell’Arte”, 54, 1985, pp. 141-156.

BORRELLI, MARIO, *Contributo alla storia degli artefici maggiori e minori della mole girolimiana*, in “Lo Scugnizzo”, 5 voll., 1966-1968.

BORRELLI, MARIO, *L’architetto Nencioni Dionisio di Bartolomeo*, Napoli 1967.

BORROMEO, CARLO, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae, libri II, Caroli S. R. E. Cardinalis tituli S. Praxedis, Archiepiscopi iussu, ex provinciali decreto editi ad provinciae Mediolanensis usum*, Milano 1577, ed. digitale a cura di P. Barocchi, (febbraio 2008), PDF pubblicato on-line sul sito della Fondazione Memofonte (www.memofonte.it), s.n.p.

BRAUEN, FRED, *Cosimo Fanzago and Seventeenth century Neapolitan marble decoration*, Ph. D. Thesis, New York 1973.

CANTONE, GAETANA, BRUNO FIORENTINO, GIOVANNA SARNELLA, *Capri: la città e la terra*, Napoli 1982.

CANTONE, GAETANA, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Napoli 1984.

CAPASSO, BARTOLOMEO *L’abside della nuova basilica di San Giorgio Maggiore in Napoli*, Napoli 1881; TAGLIALATELA, GIOACCHINO, *La basilica severiana detta di San Giorgio Maggiore in Napoli*, Napoli, 1891.

CAPOBIANCO, FERNANDA *San Paolo Maggiore*, in *Napoli Sacra. Guida alle chiese della città*, itinerario VII, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, Napoli 1994.

CAPOBIANCO, FERNANDA, *Fonti e documenti per uno studio sulla decorazione marmorea a Napoli nella prima metà del XVII secolo*, in “Storia dell’arte”, 54, 1985, Napoli 1985, pp. 183-205.

CATALANO, MARIA IDA, *Morfologia di Giovan Antonio Dosio nelle testate per il transetto dei Girolamini di Napoli*, in “Napoli Nobilissima” 1989, pp. 57-63.

CAUTELA, GEMMA, *San Paolo Maggiore*, in *Napoli Sacra. Guida alle chiese della città*, itinerario VII, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, Napoli, 1994.

CECI, GIUSEPPE, *La Corporazione degli Scultori e Marmorari*, in “Napoli Nobilissima”, 1897, pp. 124-126.

CELANO, CELANO, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri date dal canonico Carlo Celano napoletano, divise in dieci giornate*. Napoli, 1692, II, ed. digitale a cura di Stefano De Mieri e Federica De Rosa (2009) PDF pubblicato on-line sul sito della Fondazione Memofonte (www.memofonte.it).

CERIO, EDWIN, *Capri nel Seicento*, Capri 1934.

CHIARINI, GIOVAN BATTISTA, CARLO CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli raccolte dal canonico Carlo Celano [...] con aggiunzione de' più notabili miglioramenti posteriori fino al presente estratti dalla storia de' monumenti e dalle memorie di eruditi scrittori napoletani per cura di G. B. Chiarini*, 2 voll., Napoli 1692, ed. a cura di Giovan Battista Chiarini, Napoli 1856.

CIRO D'ARPA, *Il commesso marmoreo a Palermo: altari e cappelle nella chiesa oratoriana di Sant'Ignazio Martire all'Olivella*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, a cura di Maria Concetta Di Natale, Milano 2001, pp. 171-182.

Civiltà del Seicento a Napoli, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte - Museo Pignatelli, 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985 1984-1985), a cura di Ermanno Bellucci, 2 voll., Napoli 1984.

COLONNESI, DIODATO, *La chiesa di Santa Maria della Pace*, Salerno 1980.

CONCETTA RESTAINO, *Belisario Corenzio nei grandi cicli pittorici del Seicento*, in "Dialoghi di Storia dell'arte", 1996, pp. 191-204.

CORVINO, SONIA, *La chiesa e l'Ospedale di Santa Maria della Pace*, in "Quaderni dell'Archivio Storico del Banco di Napoli – Fondazione", 2007-2008, 2009, pp. 431-466.

CRESTI, CARLO, *Altari fiorentini contro riformati: lineamenti di fortuna e sfortuna critica*, in *Altari contro riformati in Toscana*, a cura di Carlo Cresti, Firenze, 1997, pp. 9-75.

CRESTI, CARLO, *Architettura della Controriforma a Firenze*, in *Architetture di altari e spazio ecclesiale. Episodi a Firenze, Prato e Ferrara nell'età della Controriforma*, a cura di Carlo Cresti, Firenze, 1995, pp. 7- 75.

D'ADDOSIO, GIOVAN BATTISTA *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei banchi*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane", 1920, II, pp. 179-190.

D'ADDOSIO, GIOVAN BATTISTA *Origine, vicende storiche e progressi della Real Santa Casa dell'Annunziata di Napoli*, Napoli 1883, pp. 158-160.

D'ADDOSIO, GIOVAN BATTISTA, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei banchi*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane", Napoli 1914, pp. 858-859.

D'ADDOSIO, GIOVAN BATTISTA, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane", 1915, p. 359

D'AGOSTINO, PAOLO, *Cosimo Fanzago scultore*, Napoli 2011

D'ANDREA, FRANCESCO GIOACCHINO, *Il convento di Sant'Angelo del Palco di Nola*, Napoli 1964.

D'AVINO, VINCENZO *Cenni storici sulle chiese arcivescovili, vescovili, e prelatizie (nullius) del regno delle due Sicilie*, Napoli 1848.

D'ENGENIO CARACCILOLO, CESARE, *Napoli Sacra*, Napoli 1624.

DANIELI, FRANCESCO, *San Filippo Neri*, Torino 2011.

DANTI, VINCENZIO, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni*, Firenze, 1567, in "Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma" a cura di Paola Barocchi, Bari 1960-1962.

DE LA VILLE SUR YLLON, LUDOVICO, *La Cappella dei Del Balzo in Santa Chiara e la Tomba di Beatrice del Balzo Contessa di Caserta*, in "Napoli Nobilissima" 1892, pp. 54-56

DE LELLIS, CARLO, *Aggiunta alla Napoli Sacra dell'Engenio*, Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", mss. X.B.20-X.B.24, Napoli, (post 1654 - ante 1689 c.a.).

DE SANTIS, ANGELO, *La Cattedrale di Gaeta nei secoli XVII e XVIII*, in "Bollettino dell'Istituto di storia e di arte del Lazio Meridionale", VII, 1971-1972, pp. 81-105.

DEL PESCO, DANIELA, *Dosio a Napoli trent'anni dopo*, in *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultor fiorentino tra Firenze, Roma e Napoli*, Firenze 2011, pp. 623-659.

DEL RICCIO, AGOSTINO, *Istoria delle Pietre*, Firenze 1597, ed. digitale a cura di P. Barocchi, L. Berretti, A. Cecconi con la collaborazione di C. Brunetti, PDF pubblicato *on line* sul sito della Fondazione Memofonte (www.memofonte.it).

DELFINO, ANTONIO, *Recenti ricerche di archivio sulla chiesa napoletana di Donnaregina Nuova*, in “Ricerche sul Seicento napoletano”, 1996-97, pp. 63-78.

DELLA MARRA, FERRANTE, *Discorsi delle famiglie estinte, forastiere, o non comprese ne' Seggi di Napoli composti dal Signor Don Ferrante della Marra duca della Guardia, data in luce da Don Camillo Tutini Napoletano*. Napoli 1641.

DELL'AIA, GAUDENZIO, *Il restauro della basilica di Santa Chiara in Napoli*, Napoli 1980.

DI CASTRO, ALBERTO *Rivestimenti e tarsie marmoree a Roma tra Cinquecento e Seicento*, in *Marmorari e argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento: i committenti, i documenti, le opere*, Roma 1994.

DI MAGGIO, PATRIZIA, *Elementi toscani nella cultura decorativa napoletana del Seicento*, in “Storia dell'arte”, 54, 1985, pp. 133-139.

Documenti estratti dall'Archivio storico del Banco di Napoli , in “Rassegna Economica”, X, 1940, pp. 264-265.

Documenti estratti dall'Archivio storico del Banco di Napoli , in “Rassegna Economica”, XI, 1941, pp. 138-140.

DOMBROWSKI, DAMIAN, *Giuliano Finelli*, Francoforte 1997.

FERRARI, ORESTE, *I grandi momenti della scultura e della decorazione plastica*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte - Museo Pignatelli, 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985 1984-1985), a cura di Ermanno Bellucci, 2 voll., Napoli 1984, vol II, pp. 139-150.

FERRARO, ITALO, *Napoli. Atlante della Città Storica. Centro Antico*, Napoli 2002.

FERRARO, SALVATORE, *Memorie religiose e civili della città di Gaeta*, Napoli 1903.

FLAGIELLO, RAFFAELE - PUCA, MARIA, *Origini e vicende del Convento di S. Maria del Carmine in Sant'Antimo*, Sant'Antimo 2006.

FRASCARELLI, DALMA , *Arte barocca e spazio liturgico nei luoghi di culto teatini*, in “Regnum Dei”, 2003, p. 243-251.

FRASCARELLI, DALMA, *Arte e Controriforma: l'altare maggiore nelle Instructines fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, in *I cardinali di Santa Romana Chiesa collezionisti e mecenati*, a cura di Marco Gallo, Roma 2001, pp. 24-37.

GAGLIONE, MARIO, *Sculture minori del trecento conservate in Santa Chiara a Napoli e altri studi*, Napoli 1995.

GALANTE, GENNARO ASPRENO, *Guida Sacra della Città di Napoli*, Napoli 1856, edizione critica a cura di Nicola Spinosa, Napoli, 1985.

GAMBUTI, ALESSANDRO, *Pietre e marmi di pregio per adornare la chiesa quale "immagine del cielo sulla terra"*, in *Architetture di altari e spazio ecclesiale. Episodi a Firenze, Prato e Ferrara nell'età della Controriforma*, a cura di Carlo Cresti, Firenze, 1995, pp. 121-137.

GHIRALDI, GAETANO, *Note e documenti su pipernieri, stuccatori e marmorari*, in "Ricerche sul Seicento napoletano", 1984, pp. 163-175.

GIANNONE, PIETRO, *Dell'Istoria Civile del Regno di Napoli*, Napoli 1723.

GIUSTI ANNAMARIA, *Da Roma a Firenze: gli esordi del commesso rinascimentale*, in *Eternità e nobiltà di materia. Itinerario artistico fra le pietre dure policrome*, a cura di Annamaria Giusti, Firenze 2003, pp. 197-230.

GONZÁLES PALACIOS, ALVAR, *Itinerario da Roma a Firenze*, in *Splendori di pietre dure: l'arte di corte nella Firenze dei Granduchi*, Catalogo della mostra a cura di Annamaria Giusti, Palazzo Pitti, 21 dicembre 1988-30 aprile 1989, Firenze, 1988, p. 43-52.

GORI, LAURA, *La cappella Caetani*, in *Scultura a Roma nella seconda metà del Cinquecento. Protagonisti e problemi*, a cura di W. Cupperi, G. Extermann, G. Ioele, Roma 2012, pp. 264-285.

IORIO, SABRINA, *La cappella Firrao nella chiesa di San Paolo Maggiore di Napoli: la committenza, gli artisti e le opere*, in *Sant'Andrea Avellino e i Teatini nella Napoli del vicereame spagnolo. Arte, religione, società*, 2 voll., Napoli, 2011-2012 («Fonti teatine - Studi», I), vol. II (2012), pp. 289-426.

LABROT, GÉRARD, *Palazzi napoletani. Storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Napoli, 1993.

La Regola e la Fama, San Filippo Neri e l'arte, Catalogo della mostra a cura di Claudio Strinati, Roma, Palazzo Venezia, ottobre-dicembre 1995, Milano 1995.

LEARDI, ROBERTO CARMINE, *“Bene scripsisti de me Thoma”*: storia, committenza, collezionismo dei D’Aquino Principi di Castiglione tra Napoli e la Calabria Ulteriore, in *Collezionismo e politica culturale nella Calabria vicereale, borbonica e postunitaria*, a cura di Alessandra Anselmi, Roma 2012, pp. 186-201.

LEARDI, ROBERTO CARMINE, *Riflessioni sul ciborio nella Napoli del Seicento fra tradizione e innovazione*, in Mario Panarello (a cura di) *Fanzago e fanzaghiani in Calabria. Il circuito artistico nel Seicento tra Roma, Napoli e la Sicilia*, Soveria Mannelli 2012, pp. 503-516.

LEONE DE CASTRIS, PIERLUIGI, *Giotto a Napoli*, Napoli 2006,

LOFFREDO, FERNANDO, *Pietro Bernini e Giovanni Caccini per le tombe angioine nel Duomo di Napoli*, in “Prospettiva”, 2010, pp. 81-107.

LORIZZO, LOREDANA, *Villa Aldobrandini a Monte Magnanapoli: F. Caporale, O. Lazzari e A. Tassi al servizio del cardinale Ippolito juniore*, in *Giardini storici: artificiose nature a Roma e nel Lazio*, a cura di Cecilia Mazzetti di Pietralata, Roma 2009, pp. 259-272.

LUCCHESI, ROSA, *La chiesa dei Girolamini*, in “Quaderni dell’Archivio Storico dell’Istituto Banco di Napoli - Fondazione” (2007-2008), 2009, pp. 587-614.

LUCCHESI, ROSA, *Nuove notizie sul complesso dello Spirito Santo*, in “Quaderni dell’Archivio Storico del Banco di Napoli - Fondazione”, 2005-06, p. 467-505.

MAIETTA, IDA *Ritorna nel tempio della memoria la chiesa della Santissima Annunziata*, in “Incontri Napoletani”, 2008, Napoli 2009, pp. 111-116.

MAIETTA, IDA, ANGELO VANACORE, *L’Annunziata. Chiesa e Santa Casa*, Napoli 1997.

MARCONI, NICOLETTA, *Edificando Roma Barocca. Macchine, apparati, maestranze e cantieri tra XVI e XVIII secolo*, Città di Castello 2004.

MIDDIONE, ROBERTO, *Restauro nella cappella Firrao in S. Paolo Maggiore*, in *Centri e periferie del Barocco. Barocco napoletano*, a cura di Gaetana Cantone, Roma, 1992, pp. 611-626.

MIGLIONICO, RAFFAELE, *L’arte religiosa a Salandra - Francescani e Domenicani*-, Matera 1990.

MINERVINI, MARIA TERESA, *Sapientia Aedificavit Sibi Domum*, Napoli, 2007.

MORMONE, RAFFAELE, *Dionisio Lazzari e l'architettura napoletana del tardo Seicento*, in "Napoli Nobilissima", VII, 1968, pp. 157-167.

MOLANI, IOANNIS, *De picturis et imaginibus sacris, liber unus, tractans de vitandis circa eas abusibus, et de eaurundem significationibus*, Lovanio, 1570.

NAPPI, EDUARDO *La chiesa di Sant'Eframo Vecchio in Napoli*, in "Studi e ricerche francescane", 1990, pp. 117-184.

NAPPI, EDUARDO, *Catalogo delle pubblicazioni editate dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, in "Ricerche sul Seicento napoletano", 1992.

NAPPI, EDUARDO, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli, 2010.

NAPPI, EDUARDO, *La Cappella del Tesoro e la guglia di San Gennaro, nuovi documenti e nuove fonti*, in "Ricerche sul Seicento napoletano", 2002, pp. 91-99.

NAPPI, EDUARDO, *Le chiese di Giovan Giacomo Conforto (dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli)*, in "Ricerche sul Seicento napoletano", 1988, pp. 113-127.

NAVA CELLINI, ANTONIA, *La scultura dal 1610 al 1656*, in *Storia di Napoli*, V, tomo II, Cava de' Tirreni 1972.

NOVELLI RADICE, MAGDA, *Precisazioni cronologiche su Massimo Stanzione*, in "Campania Sacra", 1974, pp. 98-103.

PACELLI, VINCENZO, *Caravaggio: aspetti e problemi della vicenda artistica*, in *Caravaggio tra arte e scienza*, a cura di Gianluca Forgione, Vincenzo Pacelli, Napoli 2012.

PACELLI, VINCENZO, *L'ideologia del potere nella ritrattistica napoletana del Seicento*, "Bollettino del Centro di Studi Vichiani", 1986 (1987), pp. 198-241.

PACELLI, VINCENZO, *La Cappella Cacace in San Lorenzo Maggiore: un complesso barocco in una basilica gotica*, in "Ricerche sul Seicento napoletano", 1986, pp. 171-180.

PANE, ROBERTO, *Capri, mura e volte*, Napoli 1965.

PANE, ROBERTO, *Marmi mischi e aggiunte a Cosimo Fanzago*, in “Seicento Napoletano”, 1984, pp. 112-117.

PANOFSKY, ERWIN, *Il significato delle arti visive*, Torino 1962.

PARRINO, ANTONIO *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi et alla mente de' curiosi*, Napoli 1700.

PASCULLI FERRARA, DOMENICA- NAPPI, EDUARDO, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo. Pittori, scultori, marmorari, architetti, ingegneri, argentieri, riggiolari, organari, ferrari, ricamatori, banderari, stuccatori*, Fasano 1983.

PASCULLI FERRARA, MIMMA, *Domenico e Giulio Cesare Fontana: monumenti sepolcrali nel duomo e nella chiesa di Monteoliveto di Napoli*, in Maurizio Fagiolo, Giuseppe Bonaccorso (a cura di), *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Roma 2009, pp. 97-109.

PETRACCONI, ENZO, *L'isola di Capri*, Bergamo, 1913.

PICONE, RENATA, *Nuove acquisizioni per la storia del complesso di San Domenico Maggiore*, in “Napoli Nobilissima”, 1993, pp. 35-55.

PIETRO PAOLI, DOMENICO, *Historia della vita, morte, miracoli e traslazione di San Marco Confessore, vescovo di Lucera e protettore della città di Bovino. Scritta dal Chierico Dottor Domenico Pietro Paoli dell'istessa città, in lode del Santo. Con un catalogo nel fine delli Vescovi di Bovino, con l'istoria dell'edificazione di Santa Maria Valleverde nel territorio della città predetta*. Napoli, 1631.

PINTO, ALDO- VALERIO, ADRIANA *Sant'Antoniello a Port'Alba: storia, arte, restauro*, Napoli 2009.

PROTA GIURLEO, ULISSE, *Lazare Veni Foras*, in “Il Fuidoro” 1957, pp. 90-95.

PUCA, MICHELE, *Origini e vicende del Convento di S. Maria del Carmine in Sant'Antimo*, Sant'Antimo 2006.

Ritrovare l'arte: capolavori con una storia in più, Catalogo della mostra, Napoli, 14 maggio - 6 giugno 2004, Napoli 2004.

RIZZO, VINCENZO, *Altre notizie su pittori, scultori ed architetti napoletani del Seicento (dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli)*, in “Ricerche sul Seicento napoletano”, 1987, pp. 153-175.

RIZZO, VINCENZO, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana dal Seicento al Settecento: da Giulio Mencaglia a Giuseppe Picano (Documenti ed Opere inedite). (Seconda Parte)*, in “Quaderni dell'Archivio Storico del Banco di Napoli –Fondazione”, (2004), 2005, pp. 177-218, 178-180, 188-190.

ROGADEO, EUSTACHIO *Nell'Arte del Marmo*, in “Napoli Nobilissima” 1901, pp. 91-93.

RUOTOLO, RENATO, *All'origine della lavorazione delle pietre dure a Napoli: i cibori teatini*, in “Ricerche sul Seicento napoletano, 2007, pp. 105-111.

RUOTOLO, RENATO, *La decorazione in commesso e in tarsia a Napoli nel periodo tardo manierista*, in “Antichità viva”, 13, 1974, pp.48-58.

RUSSO, VALENTINA, *Sant'Agostino Maggiore. Storia e conservazione di un'architettura eremitana a Napoli*, Roma 2002.

SARNELLI, POMPEO, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto, ritrovata colla lettura dei buoni scrittori, e colla propria diligenza, dall'abate Pompeo Sarnelli*, Napoli 1685.

SAVARESE, SILVANA, *S. Paolo maggiore: un tempio e una chiesa*, in “Napoli Nobilissima”, 1977, pp. 181-195.

SCHUTZE, SEBASTIAN- WILLETTE, THOMAS, *Massimo Stanzione*, Napoli 1992.

SPEDICATO, MARIO, *La restaurazione romana del potere vescovile a Bovino tra XVI e XVII secolo*, in *Atti e documenti dell'Archivio Capitolare e dell'Archivio Diocesano di Bovino*, Bovino 2, 9 ottobre 1999, Accadia 2000.

SPINAZZOLA, VITTORIO, *La Certosa di San Martino in Napoli*, in “Napoli Nobilissima”, 1902, pp. 97-103, 116-121, 133-139, 161-170.

SPINELLI, RICCARDO, *La cappella Niccolini nella basilica francescana di Santa Croce*, in *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di Emanuele Barletti, Firenze 2011, pp. 369-374.

Splendori di pietre dure; l'arte di corte nella Firenze dei Granduchi, Catalogo della mostra a cura di Annamaria Giusti, Firenze, Palazzo Pitti, 21 dicembre 1988 - 30 aprile 1989, Firenze, 1988.

STORACE, ALFONSO MARIA, *Ricerche storiche intorno al comune di Sant'Antimo*, Napoli 1887.

STRAZZULLO, FRANCO, *Schede per Giuliano Finelli, G. Mencaglia e G. e D. Lazzari*, in "Il Fuidoro" 1957, pp. 142-150.

STRAZZULLO, FRANCO, *La chiesa dei SS. Apostoli*, Napoli 1959.

STRAZZULLO, FRANCO, *Statuti della Corporazione degli Scultori e Marmorari Napoletani*, in "Atti dell'Accademia Pontaniana", 1961-62, pp. 221-240.

STRAZZULLO, FRANCO, *Documenti del '600 per la storia dell'edilizia e dell'urbanistica nel Regno di Napoli*, in "Napoli Nobilissima" 1977, pp. 117-122, 144-149, 193-196, 238-240.

STRAZZULLO, FRANCO, *Alcuni documenti inediti attinenti la storia dell'arte del Seicento napoletano*, in "Ricerche sul Seicento Napoletano", 1988, pp. 177-195.

STRAZZULLO FRANCO, *La cappella di San Gennaro nel Duomo di Napoli*, Napoli 1994.

TESTA, TEOFILO, *Serafici fragmenti della Provincia Osservante di Terra di Lavoro*, ms conservato all'Archivio della Provincia Franciscana.

TUENA, FILIPPO, *I marmi commessi nel tardo rinascimento romano*, in *Marmi antichi*, a cura di Gabriele Borghini, Roma 1997, pp. 81-98.

UGHELLO, FERDINANDO, *Italia Sacra. Sive de Episcopis Italiae, et insularum adjacentum*, tomo VIII, ed. a cura di Nicola Coleti, Venezia 1721.

VALONE, CAROLYN, *Giovanni Antonio Dosio: gli anni romani*, in *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di Emanuele Barletti, Firenze 2011.

VASARI, GIORGIO, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze 1568, ed. digitale a cura di R. Bettarini e P. Barocchi (2006) PDF pubblicato *on-line* sul sito della Fondazione Memofonte (www.memofonte.it).

VENTURINI, RITA, I colori del Sacro. Tarsie di marmi e pietre dure negli altari dell'alto mantovano 1680-1750, Castel Goffredo, 1997.

VOLPICELLA, SCIPIONE , *Principali edificii della città di Napoli*, Napoli, 1847.

ZAZZERA, FRANCESCO, *Della Nobiltà dell'Italia, parte prima. Del Signor D. Francesco Zazzera napoletano. Alla Sereniss. e Catol. Maestà del re Filippo III nostro Signore*. Napoli, 1615.